حوارية الذات وثنائية الدلالة:
قراءة في قصيدة "كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي" لمحمود درويش

د.ناصر حسن يعقوب*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٨/٧/٧ تاريخ القبول: ٢٠٠٩/٢/٢٤

ملخّص

يتناول البحث قصيدة "كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي" لمحمود درويش، وهي إحدى قصائد ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" الصادر سنة ٢٠٠٥. ويعمل على تحليلها ضمن أربعة محاور: الأول: تصدير الديوان وعلاقته بشكل القصيدة. الثاني: العنوان الرئيسي (عنوان القصيدة) ودلالاته، ومدى تشابك دلالات العنوان بالقصيدة من خلال العلاقة بينهما. الثالث: ثنائية الماضي والحاضر، وذلك بدارسة حركة مقاطع القصيدة ،وتجليات حوارية الذات ضمن هذه الثنائية بالتركيز على المقطعين الأول والثاني. والأخير: ثنائية الواقع والحلم، وذلك بدراسة حوارية الذات ضمن أبعاد الواقع والحلم بالتركيز على المقطعين الثالث والرابع.

الكلمات الدالة (الواقع، الذكريات، الوشم، الذات، الآخر، الحلم)

Abstract

Monologue and connotation duality: the poem "kawashmi yadin fi mu'allaqatish she'ril jaahily" by Mahmoud Darweesh as a model.

This article deals with Mahmoud Darweesh's poem " Kawashmi yadin fi mu'allaqatish she'ril jaahily" which took part in his collection "Like an Almond blossom or beyond" that was published in ٢٠٠٥. The analysis stands on four criteria: first, acknowledgment of the group of poems that this *poem belongs to and its relation to the form of the poem; second, title of the poem: its* connotations and their relations to the poem; third, the duality of past and present; fourth, the duality of reality and dream. The study analyzes the monologue in the third criteria with special concentration on the first two sections and deal with the duality of reality and dream with concentration on last two sections.

* كلية الحصن الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، الحصن.

- التصدير: ثنائية الشعر والنثر:

يتصدر الديوان بعد قائمة المحتويات تصدير، وهو جملة مقتبسة من كتاب "الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي، تقول: "أحسن الكلام ... ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم..."(١).

تسهم العبارة السابقة بدور بالغ التأثير في عملية التلقّي؛ لكونها متعالقة مع قصائد الديوان كافّة. ولذلك تعدّ مدخلاً أولياً ومهماً للقراءة، إذ تحمل تصوّراً لشكل قصائد الديوان -ومنها القصيدة موضوع الدراسة-. ويشير هذا التصور إلى عملية التلاقح أو التزاوج بين الشعر والنثر. فالقصيدة ليست شعرية خالصة، وليست نثرية خالصة، إنّما هي مزيج من الشعر والنثر.

وقد عبّر محمود درويش عن التصور الفني السابق من خلال مقاطع عديدة في قصائده ونصوصه الإبداعية، يقول في سياق شعري آخر:

"وآثرت الزواج الحر بين المفردات....
ستعثر الأنثى على الذكر الملائم
في جنوح الشعر نحو النثر ..." (٢).

ويقول في نص آخر:

"المعنى في الشعر يتكوّن من حركة المعنى في إيقاع يتطلع فيه
النثر إلى رعوية الشعر، ويتطلع فيه الشعر إلى ارستقراطية النثر"(٣).

ومن اللافت عند درويش وعيه العميق والمبكر بضرورة التعايش بين أشكال التعبير الأدبي والشعري؛ إذ كان منسجماً منذ فترة مبكِّرة بين آرائه النظرية ورؤيته الإبداعية، على الرغم مما شاب هذا الوعي من غموض وتردد.

لقد برز الجنس- النزوع الدرامي بشكل مبكر في خطاب درويش الشعري عن طريق الحوار وتعدد الأصوات في مطلع السبعينيات، ونقل عنه قوله: "إنني مشبع بالرغبة في كتابة مسرحية شعرية"(٤). وكان ذلك سنة ١٩٧٢ مع ديوان "أحبك أو لا أحبك". فقد كان الديوان نقلة فنية في تجربة درويش الشعرية الحداثية؛ إذ تخلّى عن العمود الكلاسيكي القديم ، وانتقل إلى شعر التفعيلة. نراه يخطو خطوة جديدة باتجاه ما يسمى "قصيدة النثر"، كما في قصيدته "مزامير"، إذ يزاوج بين الجملة الشعرية الموزونة في بعض المقاطع، والجملة النثرية غير الموزونة في مقاطع أخرى(٥).

ويقول درويش حول هذه التجربة المبكرة: "كنت شديد الحماس إلى عدم التنازل عن التفعيلة، ولكنّ إيماننا بالحداثة، وقبولنا التنازل عن القافية ووحدة السطر قد يجرّنا إلى التنازل عن التفعيلة أيضًا؛ لأنّ كلّ مسوغات الشعر الحديث إذا سرنا بها حتّى النهاية قد توصِلُنا إلى اكتشاف عدم وجود قواعد ثابتة للشعر، على الرغم من كون التفعيلة قاعدة مهما قلنا فيها، وقد نستغني عنها في يوم من الأيام. هذا إذا كنا نؤمن أن الشعر ليس بناء لغوياً فقط وليس

---

(١) درويش، محمود. **كزهر اللوز أو أبعد**. رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٥، ص ١١.

(٢) درويش، محمود. **جدارية محمود درويش**. رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٦٩.

(٣) درويش، محمود. **في حضرة الغياب**. رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٦، ص ٩٩.

(٤) فضل، صلاح. **أساليب الشعرية المعاصرة**. دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٢٣١.

(٥) انظر: أبو مراد، فتحي. **الرمز الفني في شعر محمود درويش**. إربد، د .ن، ٢٠٠٤، ص ٧٥.

قاعدة مقررة، وإنما هو حالة، والحالة الشعرية قد يكون أحسن وسائل التعبير عنها كلمات لا تفعيلة لها، وقد يكون الزواج بين الجملة الشعرية كما هو شائع وبين الجملة النثرية منتصف الطريق نحو إلغاء التفعيلة نهائياً في يوم ما. أنا شخصياً أحزن كثيراً عندما أتصوّر مستقبلاً للشعر لا التفعيلة فيه. ولكن حزني هذا قد يضحك الأجيال القادمة عندما يقودها التطور الشعري إلى الاستغناء عن أشكال نعتبرها اليوم ثورية وستكون ذات يوم متخلّفة"(١).

إنّ موقف الشاعر المتردّد بين عدّ التفعيلة قاعدة يأسف لزوالها وأنّها قيد يأسر الشعر مردّه إلى ذلك الأرق الفني الذي يتصف به شعره، ونزوعه الدائب للتجريب والتحديث. فالشاعر يخشى أن يتحرّر الشعر -فيما بعد- من التفعيلة، ويصبح هذا التحرّر هو المظهر الحداثي السائد عند الأجيال القادمة، ومن ثم فإنه يريد أن يسجل موقفاً وإسهاماً، ليس معارضاً لهذا المظهر، بل وقد يبدو على وجه من الوجوه مشجعاً له. غير أن الشاعر كان في الوقت ذاته حذراً فمعظم بنائه الشّعري يلتزم التفعيلة(٢)، ممّا يعكس انسجامه المبكر بين آرائه النظرية ورؤيته الإبداعية، على الرغم من مواقفه المتردّدة. فمن المعروف أنّ درويشاً ينتمي إلى الجيل الثاني من شعراء الحداثة في العالم العربي على المستوى الزماني، وهو الجيل الذي عرف باسم الشعراء التموّزيين الذين كان التجديد في الإطار الوزني همّهم الأول، وارتبط اتّجاههم بحركة التاريخ، والتشبث بها دون تفريط في الموروث الجمالي، والاعتصام بالتفعيلة بوصفها متكأ وزنياً تراثياً(٣).

ولكنّ الحالة السابقة المتمثلة بالتردّد في آرائه النظرية، والأرق الفني في أعماله الإبداعية تستقر لاحقاً، وتظهر أكثر نضوجاً وثباتاً في دواوينه المتأخرة؛ إذ إنّه لم يرفض الوزن والقافية ولم ينكرهما، ويرى أن قصيدة التفعيلة قادرة على استيعاب الزمن الحديث، وقادرة على تطوير اللّغة بطريقتها الخاصة، فهو "من الشعراء الذي لا يفتخرون إلا بمدى إخلاصهم لإيقاع الشعر"(٤).

ويتأتّى رفض درويش لقصيدة النثر من حبّه لموسيقى الشعر، ويرى أن الشعر العربي مشبع بجماليات الإيقاع، يقول: "لذلك فإن أحد أسباب خلافي مع بعض الأصدقاء من شعراء قصيدة النثر هو مصدر الإيقاع الشعري، الموسيقى الداخلية؛ فهم يرون أن الموسيقى الداخلية لا تتأتّى إلاّ من النثر، أما أنا فأرى أن الموسيقى الداخلية تأتي من النثر ومن الإيقاع أيضاً. وعلى العكس، فإن وضوح الإيقاع الآتي من الوزن يطغى على الإيقاع المنبثق من النثر وأصلاً كل كتابة فيها إيقاع .... هذا هو عملي الشعري؛ أي أن أكتب الوزن كأنه يسرد، وأكتب النثر كأنه يغني. هذه هي المعادلة، بل هذا هو الحوار بين الشعر والنثر"(٥).

يؤمن درويش بالتزاوج بين الشعر والنثر، ولكن ثمّة جنس أدبي اسمه الشعر، وجنس آخر اسمه النثر؛ إذ يمكن الإفادة من إمكانات كل جنس أدبي، ولكن دون إلحاق أحدهما بالآخر، كأن نقول: "قصيدة النثر"، إذ يقول: "لكن القول أنّ مستقبل الشعر والحداثة والشعرية العربية لا يعرّفان إلا بقصيدة النثر فهذا كما اعتقد إجحاف حقاً. هذا استبداد فكري، وكذلك أنّ الموسيقى لا تأتي إلا من النثر ... أعتقد أن علينا أن نرفع الحدود بين كل الخيارات الشعرية، لأنّ

(١) عوض، ريتا. **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م، نقلاً عن جريدة (صدى لبنان)، حديث مع درويش، بيروت، ١٩٧٢/٢/٢٩م، ص ٦.

(٢) انظر: أبو مراد، فتحي. **الرمز الفني في شعر محمود درويش**، ص ٧٦.

(٣) انظر: الشنطي، محمد: "خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش"، **فصول**، ـــــ، ١٩٨٦، ص ١٤٠.

(٤) وازن، عبده. محمود درويش "**الغريب يقع على نفسه**"، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٦، ص ٧٦.

(٥) وازن، عبده. محمود درويش "**المصدر السابق**"، ص ٧٦، ٧٧..

المشهد الشعري العربي الحقيقي لا يمكن النظر إليه إلا من زاوية المصالحة بين كل الخيارات الشعرية"(١).

فموقف درويش الرافض لقصيدة النثر يتأتى كذلك من رفضه إلحاق الشعر بالنثر، ومن ثم حرمان القصيدة من الإيقاع الوزني للشعر (أحد عناصر الإيقاع المهمة في الشعر) وتطويره. وموقفه يشبه موقف "الشعراء المتميزين في الغرب، إذ لم يرفض واحد منهم الوزن أو ينكره، بل إنّ بين مؤسسي الحداثة الشعرية الغربية من رفض الكتابة إلا وزناً، مثل مالارميه (Mallrimich). وينبغي الإشارة إلى أن أهم ما كتبه بودلير (Bodlcer) كان موزونًا "أزهار الشر"، وإنّ نصف شعر رامبو (Ramboo) كان موزوناً أيضاً"(٢).

تتداخل في القصيدة (كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي) سمة النثري والسردي من ناحية والموزون من ناحية أخرى، إذ تتخلّل المقاطع السردية الحوارية التي يغلب عليها الجمل النثرية غير الموزونة مقاطع شعرية –إذا جاز التعبير–موزونة، وإن كتبت على شكل الكتابة النثرية، وتقدّم هذه المقاطع بعداً جديداً لحوار الذات ،وتؤدّي مع مستويات الحوار الأخرى (الذات، الحوار مع الآخر الإسرائيلي) إلى تركيب "ولافي"(٣). كما تعكس هذه المقاطع غنائية درويش العذبة وحسّه الموسيقي العالي. ويبرز الإيقاع بصورة واضحة عبر التكرار، والاحتفاظ بجرس القافية.

وبذلك فالشاعر يصرّ على كتابة قصيدة التفعيلة، ولكنه يخطو خطوة محررًا إياها من إرثها الثقيل ورتوبها المضني، إذ يمزج بينها وبين فضاء النثر من غير أن ينحاز انحيازاً شكلياً أو تقنياً لها؛ فالتطور لديه تخطّى النظام التفعيلي المغلق مازجاً بين الإيقاع الداخلي الذي يصنعه تجانس المفردات والحروف والتقفية الداخلية، والإيقاع الخارجي الذي تصنعه التفاعيل والقوافي، يقول:

"على شجر السرو
شرق العواطف،
غيمٌ مُذَهّبْ
وفي القلب سمراء كالكستناء
وشفافة الظل كالماء تُشْرَبْ
تعال لنلعب
تعالي لنذهب
إلى أيّ كوكبْ"(٤).

يعتمد المقطع الشعري السابق على الإيقاع التفعيلي، القائم على تفعيلة (فعولن ب – –)، وما يدخلها من زحافات وعلل. كما يعتمد على الإيقاع الموسيقي الداخلي التكراري المنسوج من الحروف والكلمات والجمل، فنلحظ تكراراً لحروف الهمس (س، ش، ب) بما يتناسب مع حالة الذات الحوارية. كما نلحظ موسيقى الجمل المبنية على التوازي الموسيقي في بداية أول ثلاث جمل، فيتبعها جملتان متساويتان في الإيقاع، ثم ثلاث جمل متساوية في الإيقاع الوزني. إضافة إلى أن أول ثلاث جمل متساوية إيقاعياً مع آخر ثلاث جمل. وهذا التوازي لا يندرج على الإيقاع

(١) وازن، عبده. محمود درويش "**الغريب يقع على نفسه**"، ص ٧٨.
(٢) أدونيس. **ها أنت أيها الوقت**. دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣، ص ١٦٥.
(٣) انظر: عثمان، اعتدال: "النص" نحو قراءة نقدية لأرض محمود درويش"، **فصول**، المجلد ٥، العدد ١، ١٩٨٤، ص١٩٤.
(٤) درويش،محمود، **كزهر اللوز أو أبعد**، قصيدة "كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص١٥٦،١٥٥.

حسبُ، بل يمتدّ إلى المعنى، فيصبح التقابل في المعنى على النحو التالي:

على شجر السرو: تعال لنلعبْ

شرق العواطف: تعالي لنذهبْ

غيمٌ مذهب: إلى أيّ كوكبْ

أما عن القافية، فقد اعتمد على التقنية الداخلية لإشاعة نوع من الموسيقى اللفظية في وسط الجملة الشعرية، وهو ما يجعل القصيدة تقوم على التدوير التفعيلي، وهذا الأمر يضفي عليها الانسيابية الناجمة عن الإحساس الداخلي، وليس من الصنعة فقط. ويتجلّى ذلك بحرف الباء الساكن في نهاية الجملة الشعرية -إذا اعتبرت جملة شعرية طويلة لارتباطها دلالياً بعضها مع بعضها الآخر- (مذهبْ، تُشربْ، كوكبْ)، إذ تغدو على النحو التالي:

على شجر السرو شرق العواطف غيّم مُذهَّبْ

وفي القلب سمراء كالكستناء وشفافة الظل كالماء تُشربْ

تعال لنلعب تعالي لنذهب إلى أي كوكبْ

يصرّ الشاعر على مبدأ الإيقاع التفعيلي الحر؛ إذ تشكّل المقاطع الشعرية في القصيدة ما يمكن تسميته بالتقفية للمقاطع السردية، بما تشتمل عليه هذه المقاطع من عنصر غنائي، وتكتسب النبرة الذاتية فيه فاعلية خاصة، من بروز للحظة الشعرية، وتكثيف هذه النبرة الشعرية التي تتسلّ إلى وجدان القارئ. إنّها تكرّس لتصعيد النبرة الذاتية المشحونة بانفعالية شعورية عالية، تظهر من خلال تناظر التركيب اللّغوي والإيقاع الصوتي، على نحو يؤدي إلى بروز الإيقاع وتأكيده بصورة عامة. فهي لا تتداخل بتطوير السرد أو الحدث، وإنّما تشكّل على العكس تنويعات على النغم في القصيدة. فتقيم توازناً آخر بين الإيقاع والإخبار وتطوير الأحداث وبين الإيقاع المباشر، وتعكس الإيقاع الداخلي وتواتر الإيقاع في داخل في نفس القائل/الشاعر(١)، إذ نلحظ ذلك من خلال المقطوعة التالية، يقول درويش:

"للمكان روائحه

للغروب تباريحه،

للغزالة صيّادها،

للسلاحف درع الدفاع عن النفس،

للنحل مملكةٌ،

للطيور مواعيدُ،

للخيل أسماؤها،

للسنابل عيدٌ،

وأما النشيد، نشيد الختام السعيد

فليس له شاعرٌ/"(٢).

الإيقاع- كما يرى بعضهم -هو الانسياب، وهو أساسي في الشعر من خلال عنصري الوزن والقافية، ومصادر إيقاعية أخرى كالتكرار وغيره. كما أنه موجود في النثر؛ إذ يتأتّى في النثر عن طريق السجع، وتوازن التراكيب، التنوع المنتظم للجمل الطويلة، كما يبرز هذا الإيقاع من خلال اعتناء الكاتب بنقل القارئ من فقرة إلى فقرة ومن

(١) انظر: عثمان، "**النص" نحو قراءة نقدية لأرض محمود درويش**"، ص ٢٠٣.

(٢) درويش، **القصيدة**، ص ١٦٢،١٦١.

فكرة إلى فكرة[1]. ويحاول الشاعر المزج بين إيقاع الشعر وإيقاع النثر عبر ما يمكن تسميته بالمقاطع الشعرية، يقول:

"أمشي الهوينى على نفسي ويتبعني
ظلي وأتبعه، لا شيء يرجعني
لا شيء يرجعُهُ
كأنّني واحدٌ مني يودّعني
مستعجلاً غده، لا تنتظر أحداً
لا تنتظرني، ولكن لا أودّعُهُ
كأنّه الشعر، فوق التل تخدعني
سحابة غزلت حولي هُوينها
وأورثتني مداراً لا أضيّعُهُ"[2]

على الرغم من نزوع الجمل الشعرية إلى صورة الكتابة النثرية، إلا أنّها موزونة على تفعيلات البسيط (مستفعلن، فاعلن) التام والمجزوء والمخلّع وما يدخلها من زحافات وعلل[3]. كما نلحظ وجود القافية أو السجع في تراكيب الجمل الشعرية الطويلة الثلاث ،إضافة لتوازن الجمل القصيرة داخل الجملة الشعرية الطويلة، ففي الجملة الشعرية الطويلة الأولى مثلاً ثمّة توازن بين الجملتين القصيرتين:

أمشي الهوينى على نفسي ويتبعني ظلي وأتبعه= لا شيء يرجعني لا شيء يرجعه.

فالتنّوع أو التوازن للجمل الطولية، يقابله تنّوع منتظم للجمل الشعرية القصيرة داخل الجمل الطويلة، ممّا يضفي التناغم والتوازن الموسيقي بين الجمل. ويتجلّى هذا التناغم الداخلي عن طريق تكرار الحروف في الجملة الطويلة الواحدة؛ ففي الجملة الأولى ثمّة تكرار لحرف العين والياء. كما يتجلّى عن طريق السجع المنتظم للكلمات داخل الجملة مما يكسبها تناغماً موسيقياً داخلياً (يتبعني، أتبعه/يرجعني، يرجعه/ يودّعني، أودعه). بالإضافة إلى القافية الموحدة نهاية الجمل الشعرية الطويلة (يرجعه، أودعه، أضيعه). كما نلحظ أن الشاعر ينتقل من فقرة إلى فقرة، إذ تحمل كل فقرة بعداً دلالياً جزئياً يرتبط بالبعد الدلالي للفقرات الثلاث مجتمعة.

لا تنحصر غنائية درويش في النزعة الذاتيّة التأمليّة والفريدة حسب، بل يحافظ على البنية الإيقاعية القائمة على نظام التفاعيل ترسيخاً للطابع الغنائي. ولكنّه يتخطّى الحدود الإيقاعية المعهودة (وزن، قافية)، فيدمج الموسيقى الداخلية كالجناس اللفظي، وتناغم الحروف والكلمات والجمل والتوازن -وهو ما ينماز به النثر- بالموسيقى الخارجية (التفاعيل والقوافي) في نسيج واحد ينساب كالماء، وهذا التمازج يكسب القصيدة تناغمات موسيقية داخلية ضمن بناها الإيقاعية الأصلية. وبذلك فهو يؤاخي عبر غنائيته العالية بين الشعر والنثر ويصهرهما في بوتقة واحدة، وأمام هذا التآخي والانصهار لا يمكن الكلام على شعرية النثر ولا على نثرية الشعر التفعيلي؛ إذ يصبح النثر فضاءً لغوياً يحتوي البنى الإيقاعية، والشعر فضاءً لغوياً يضم النثر بألفة.

(١) انظر: التونجي، محمد. **المعجم المفصّل في الأدب**، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣، ص ١٤٨-١٤٩.
(٢) درويش، **القصيدة**، ص ١٦١،١٦٠.
(٣) انظر: بكّار، يوسف. **في العروض والقافية**. دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣م، ص ٨٣-٨٦.

تقوم القصيدة على مبدأ نثري عام وهو الحوارية (حوارية الذات)، وقد بدأ درويش اعتماد هذا المبدأ النثري بشكل واضح مع ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً؟"، الصادر سنة ١٩٩٤م. ويعني هذا المبدأ شيوعاً للجمل النثرية غير الموزونة في القصيدة، مما يمنحها ميزة الانفتاح على ما يسمى "نثر الحياة" محرراً القصيدة من المجانية والهلامية مقترباً من المكان والتاريخ والذكريات معتمداً على الإيجاز والكثافة والحكاية، يقول:

".......

....

....

لكنهم، هؤلاء الذين يجيئوننا فوق

دبابة ينقلون المكان على الشاحنات

إلى جهة خاطفة

المكان هو العاطفة".[١]

تعتمد الأسطر النثرية السابقة على الإيجاز وتكثيف المعنى في اختصار مأساة التشرد الفلسطيني التي أضحت مأساة بشريّة إنسانيّة، وتتجلّى النزعة النثريّة بمهارة عالية دون أن يتخلّى عن الطابع التفعيلي في القصيدة كاملة. وبذلك تصبح القصيدة ذات شكل تفعيلي في بعض مقاطعها، خاصّة المقاطع الشعرية-المستقلّة طباعيًا وشكليًا عن الحوار- وجوهر نثري. فيختلط فيها الشعري بالحكائي، وتصبح اللحظة الشعرية لحظة سردية ووصفية، ولكن انطلاقاً من نار الشعر الخفيّة. فالقارئ ينتبه إلى النظام التفعيلي، ولكن القصيدة تغريه إغراء نثريًا كذلك؛ إذ يكاد النثر فيها يطغى على التفعيلة، وهذه إحدى ميزات القصيدة التي أرادها درويش حين لجأ إلى المزج والحوار بين الشعر والنثر عن طريق إكساب النثر إيقاعات شعرية، بقوله "هذا هو عملي الشعري؛ أي أن أكتب الوزن كأنه يسرد، وأكتب النثر كأنه يغني"[٢].

وتتجلّى الغنائية أقصى تجليّاتها من صميم المبدأ النثري للقصيدة، فهي ليست صوت الأنا في نغمته الأصفى والأعلى، بل هي صوت الذات، صوت الداخل فيما يحفّ به من ألم وتشرد وتعب، فتأخذ بذلك طابعاً تأمّلياً خاصّاً؛ فهي ليست رد فعل وجداني وسطحي حيال العالم والحياة، بل هي إغراق في التجربة الداخلية التي تصهر العواطف والأحاسيس صهراً وجودياً. وهذا الإغراق في التجربة الداخلية يرتكز على الواقع المر والتاريخ والذكريات؛ إذ ثمة عناصر أخرى تدخل في الحوار بصفتها عنصراً مهماً في تجربة الذات الشاعرة، يقول:

"سألناه: من أين جئتَ؟

فقال: من اللامكان، فكُلُّ مكانٍ

بعيدٍ عن الله أو أرضه فهو منفى

ومن أنتما؟

فقلنا له: نحن أحفاد روح المكان

وُلدنا هنا ... وهنا سوف نحيا إذا

بقي الربُّ حياً، وكلُّ مكانٍ بعيدٍ

(١) درويش، **القصيدة**، ص ١٥٧.

(٢) انظر: وازن، محمود درويش "**الغريب يقع على نفسه**"، ص ٧٧.

عن الله أو أرضه فهو منفى".[1]

ترد حوارية الذات في القصيدة على شكل الحوار الداخلي (الديالوج) القائم على أحد أساليب السرد الحكائي القديم (قال، قلت)، ضمن مستويين يؤطّران حكاية الذات الشاعرة، أولهما: أبعد في الوقوع واقعياً لا وجدانياً، وهو الماضي، وثانيهما: أقرب في الوقوع هو الحاضر. وتقوم الذات بمحاورة ذاتها عبر ما يمثّله هذان المستويان في القصيدة (هو، أنا). وذلك باعتبار أن ما يمثّله المروي له (السامع) موازياً للراوي (القائل) الذي عرف كل ما جرى ويجري للشخصية، فحينما يتحدث (أنا أو هو) فإن السامع (أنا أو هو) يكون عارفاً لما جرى.

تندغم الذات (أنا، هو) وتتفاعل في المروي بوصفه سلسلة من المواقف والأحداث والأفكار نلتصق بالبعد الذاتي والبعد الجماعي، مما يجعلها تتفاعل وجدانياً ليس من خلال رد الفعل، وإنّما من خلال البعد التأملي الوجودي للذات مع ما يروى بصفتها شاهداً وضحية له. وبذلك تغدو العلاقة مباشرة بين الراوي/المتكلم في الحوار وما يروى، وذلك أنّ المتكلم في هذا النمط من العلاقة إنما هو شاهد على الفعل ومشارك فيه[2].

إنّ عبور النص إلى آفاق السرد عبر الحوار جعله يستفيد من الأجناس الأدبية ويمزج بينها، ويمثّل ذلك في إحدى جوانبه استجابة للضرورة التاريخيّة، من أجل إشباع حاجة الإنسان العربي -وبخاصة الفلسطيني- لتجديد ذاكرته ووعيه. وإنعاش حواسه بأشكال فنية مدهشة تكتشف شعريّة حياته الملأى بالتجارب والمعاناة والضياع والغربة، وتقدّم بعضاً من خلاصات خبرته في الوجود المؤلم[3].

ويتجلّى ذلك من خلال الحوارية الذاتية في القصيدة، التي تغدو حوارية مخصبة، تسمح بتعدد النبرات واللهجات داخل الخطاب -رغم هيمنة الحوارية الذاتية السردية-؛ إذ تسمح بدخول صوت الآخر (إسرائيل) الذي يتجاور ويتباعد في حركته عبر جريان حركة الراوي مع أصواته. وهو بذلك يكسر طابع الغنائية المفرد، وتطوف القصيدة بحركة رشيقة موسيقية تصل بين الماضي والحاضر، وتصبغ أبعادها قواسم شعورية ووجودية، إذ يتخلى الخطاب عن قسريته وأحاديته.

وهذا الجانب الشكلي -السردي الحواري المخصب- يمنح القصيدة القدرة على تجسيد عوالم موضوعية وحيوات خارجية لأصوات متشابكة متعددة، يكتسب النص من خلاله حيوية وديناميكية، ويعمق فيه البعد الحواري وتعددية مراكز الوعي المتمثّلة أصلاً في الواقع الخارجي والاجتماعي[4]. وتغدو عملية تقديم الرؤية في الإبداع الشعري تتّسع وتتعمّق بمقدار ما تقوى على ابتكار أشكال شعرية مستحدثة واحتضانها، لا بد من تنميتها في القصيدة عبر المذكرات والحواريات والسرديات الشعرية[5].

ولكن على الرغم من هيمنة السرديّة الحواريّة على القصيدة بما يعني غلبة الجمل النثرية غير الموزونة، إلا أنّ هذه الجمل النثرية تمزج بين الإخبار النثري القائم على المباشرة والصدق المستندين إلى التجربة الحقيقية للذات والجماعة والآخر (إسرائيل)، والذي تحدّد قيمته الاعتبارية من خلال فضائه الدلالي في النص (دبابات، جرافة،

---

(١) درويش، **القصيدة**، ص ١٦٧.

(٢) انظر: إبراهيم، عبد الله. **السردية العربية**. ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص ١٢٢

(٣) انظر: فضل، صلاح. **تحولات الشعرية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٨٢.

(٤) انظر: عبيد، محمد وسوسن البياتي. **الكون الروائي**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٧، ص١٣١.

(٥) انظر: فضل، **تحولات الشعرية العربية**، ص ١٣١.

أسطورة، ...) وبين الإيحاء الشعري القائم على الصورة والخيال. وبذلك يصبح النص في جوهره نسج خيال قائما على الفكرة والخيال والصورة، وبذلك تمتزج مظاهر التجربة الحقيقة القائمة على المباشرة بالجانب الشعري من خلال نسجهما في إطار دلالي يشترك في فضائه النثري والشعري.

- عنوان القصيدة: ثنائية الذكريات والوشم:

أشار النقاد إلى أهمية العنوان وترابطه العلائقي مع النص، فشولز (Sholes) يشير في قراءته لمرثية مرون (Mron) "سأعرضها على من"[١]، إلى أن العنوان وحده لا يشكّل أهمية بمعزل عن نصه.

ينماز العنوان من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية بعلاقة عضوية مع النص، مشكّلاً بنية تعادلية كبرى تتألف من محورين أساسيين في العملية الإبداعية هما: العنوان، والنص. ومن هنا يصبح العنوان هو المناص الذي يستند إليه النص الموازي،" "فالمناصة" (*Paratextualite*) هي عملية التفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسيان هما: النص الموازي والمناص (Parartexte)؛ حيث تتحدد العلاقة بينهما من خلال جزء المناص كبنية نصية مستقلة، ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل لتكون شاهدة تربط بينهما نقطة التفسير، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصيّة جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل"[٢]. وبذلك تنهض العلاقة بين المناص والنص الموازي على الإيحاء بالمعنى، فالكاتب يخاطب من القارئ ثقافة وملكات، ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز ... وبذلك لم يعد العنوان كشّافاً للمعنى؛ وإنّما هو كشّاف إذ يقوم على توليده في ذهن المتلقي أكثر من قيامه على توضيحه، فليست غايته البيان والتبيين، وإنّما توليد المعنى من رحم النص[٣]. لذلك يتوجّب على المتلقّي "أن يراعي وظيفة العنوان في تشكيل اللّغة الشعريّة، ليس فقط من حيث هو مكّمل ودال على النص، ولكن من حيث هو علاقة لها علاقة اتصال وانفصال معاً. اتصال بوصفه وضع أصلاً لأجل نص معين، وعلاقة انفصال بوصفه يشتغل بوصفه علامة لها مقوّماتها الذاتيّة كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكونه ونحن نؤوّل العنوان والنص معاً""[٤].

ومن خلال التعالق بين العنوان والنص، لا يصبح العنوان زائدة لغوية، ولا عنصر انتزاع من سياقه، وإنما يمثّل مرسلة كاملة من الإنتاجية الدلالية، فهو يقع كاملاً على محور الاختيار. وإذا كان العنوان مرسلة دلالية، فإن ذلك لا يعني غياب علاقة سياقيّة تضبط حركته الدلاليّة؛ لأن غياب هذه العلاقة يعني مانعيّة الدلاليّة؛ فالعنوان حين تأويله منفصلاً عن النص تشكّل الدلالة المعجمية والذاكرة التاريخية وسياقات أخرى محددات لضبط عملية التأويل، ومن ثم يمثّل النص الخصوصيّة الدالة لضبط هذه الحركة. وبذلك يصبح العنوان بمثابة زاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ويقدّم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه؛ إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه[٥].

يتكوّن عنوان القصيدة "كوشم يد في معلّقة الشاعر الجاهلي"، من أداة التشبيه والمشبّه به، وأمّا المشبه فمحذوف.

---

(١) انظر: شولز، روبرت. **السيمياء والتأويل**، ت: سعيد الغانمي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص ٧٣.

(٢) يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي**. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٩، ص ١١١.

(٣) انظر: الهميسي، محمود: "براعة الاستهلال في صناعة العنوان"، **الموقف الأدبي**، المجلد ٢٧، العدد ٣١٣، ١٩٩٧، ص ٤٤.

(٤) يحياوي، رشيد. **الشعر العربي الحديث**. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٨، ص ١١٠.

(٥) انظر: مفتاح، محمد. **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٠٦.

فأين المشبه، وما دلالاته، وما دلالات الوشم في معلقة الشاعر الجاهلي تاريخياً، وما العلاقة بين دلالات المشبه المحذوف في العنوان ودلالات الوشم في معلقة الشاعر الجاهلي؟ أسئلة محورية تلحّ على ذهن المتلقي حين يتلقّى العنوان لأول وهلة، يقول في المقطع الثاني:

"أنا هو، يمشي عليَّ، وأسأله:
هل تذكرتَ شيئاً هنا؟
خفِّف الوطء عند التذكُّر،
فالأرض حبلى بنا.
قال: إني رأيتُ هنا قمراً ساطعاً
ناصع الحزن كالبرتقالة في الليل،
يرشدنا في البراري إلى طرق التيه ...
لولاه، لم تلتق الأمهاتُ بأطفالهنَّ
ولولاه، لم يقرأ السائرون على
الليل أسماءهم فجأة: "لاجئين"
ضيوفاً على الريح/
كان جناحي صغيراً على الريح عامئذٍ...
كُنتُ أحسب أنّ المكان يُعرَّف
بالأمّهات ورائحة المريميَّة. لا أحد
قال لي إن هذا المكان يُسمّى بلادا،
وإن وراء البلاد حدوداً، وأن وراء
الحدود مكاناً يسمى شتاتاً ومنفى
لنا. لم أكن بعد في حاجة للهويّة.
لكنهم ... هؤلاء الذي يجيئوننا فوق
دبابة ينقلون المكان على الشاحنات
إلى جهة خاطفةْ
المكان هو العاطفةْ

- تلك آثارنا، مثل وَشْم يدٍ في
معلقة الشاعر الجاهليِّ، تمرّ بنا
ونمرُّبها -قال من كنتُهُ يوم لم
أعرف المفردات لأعرف أسماء أشجارنا...
وأسمّي الطيور التي تتجمَّع فيَّ بأسمائها.
لم أكن أحفظ الكلمات لأحمي المكان
من الانتقال إلى اسم غريب يُسيِّجه
الأكاليبتوس. واللافتات تقول لنا:
لم تكونوا هنا.

تهدأ العاصفة

والمكان هو العاطفة

– تلك آثارنا – قال من كنته ...". (١)

يزاوج الشاعر بين التذكّر والاستجواب:(قال، قلت) (كنت، كان)، كاشفاً سيلاً من الذكريات؛ إذ تأخذ طابع الاسترجاع الحكائي الحميم عبر الاستدعاء المباشر من الذاكرة التي حرّضتها اللحظة (الاصطدام بالواقع). ويتم استرجاع الآثار (الذكريات) عبر التجوال في متحف الذاكرة الفردية. فالقمر إشارة إلى رحيله الأول صبياً إلى لبنان عن طريق عكا ١٩٤٨، وكما يقول "عكا مغامرة ضياعك الأولى"(٢)، إذ كان القمر غير مضيء حزيناً على رحيل السكان الأصليين، فكان مرشداً لهم في طريق التيه والضياع، ولو كان مضيئاً لافتضح أمرهم. وبعد فترة إقامته في لبنان –سنة تقريباً – عاد إلى فلسطين، وقد تركت هذه المرحلة "صوراً، لكن الصور أوضح من التجربة، رأيت للمرة الأولى شلالاً. ولم أكن أعرف من قبل ما هو الشلال. رأيت التفّاح معلقاً على شجر وكنت أحسبه ينبت في صناديق، ... فجدي هو الذي أخرجنا، فاقوا في جزين ثم الدامور ثم بيروت ... صور وذكريات تعيدني إلى هذه الفترة، في لبنان سمعت أول كلمة جارحة، لاجئ في المدرسة... وهذه الكلمة عدت أسمعها عندما عدنا إلى بلادنا، صرنا نسمعها من أبناء القرية الأخرى"(٣). كما تدل الريح على التنقل وعدم الاستقرار والقلق، يقول في سياق شعري آخر:

"إلى أين تأخذني يا أبي

إلى جهة الرياح يا ولدي"(٤).

يقول:

"لا أحدٌ

قال لي أن هذا المكان يُسمَى بلاداً،

وإن وراء البلاد حدوداً، وأن وراء

الحدودِ مكاناً يسمى شتاتاً ومنفى

لنا. لم أكن بعد في حاجة للهويّة.

لكنهم ... هؤلاء الذي يجيئوننا فوق

دبابة ينقلون المكان على الشاحنات

إلى جهة خاطفة".

يعتمد الشاعر باسترجاع ذكرياته الشخصية في مرحلة الصبا على ما يسمى بالذكريات الومضية الساطعة، التي تتصف بالثبات مع الوقت، والذي يحدد هذه الذاكرة ليست الأحداث ذاتها، بل تذكر الظروف المحيطة بالحدث أو الأحداث أو ما يسمى سياق الاستقبال أو ظروف التلقي. والناس الذين يخبرون مثل هذه الذكريات يملكون ذكريات ساطعة عمّا فعلوه، عمّا سمعوه، وعمّا قيل لهم. وفي الظروف التي تؤثر في تلقي هذه الأحداث وفي تذكرّها:

(١) درويش، **القصيدة**، ص ١٥٨،١٥٧،١٥٦.

(٢) درويش، **في حضرة الغياب**، ص ١٦٣.

(٣) درويش، محمود. "من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية"، (حوار)، **مشارف**، المجلد (–)، العدد ٣، ١٩٩٥، ص ٧٣.

(٤) درويش، محمود. **لماذا تركت الحصان وحيداً؟**. ط٢، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٢١.

المكان، الحدث، النشاط المرافق للحدث، الأفعال الشخصية الصادرة عن الشخص نفسه، ...الخ.

إنّ الظروف التي أثرت في تلقي حدث النفي والشتات المبكّر للشاعر تتجلّى عبر الصورة البصريّة الدقيقة والواضحة في الذاكرة الومضية[١]؛ إذ أصبح المكان (شاحنة)، ونشاطه المرافق الطرد عن طريق القوة والدبابات، أما متلقي الحدث (المتكلم) فلم تصدر منه أية أفعال، لأنّ وعيه لم يتشكّل بعد، فيقول:"

لم أكن أحفظ الكلمات لأحمي المكان

من الانتقال إلى اسم غريب يُسيِّجه

الأكاليبتوس. واللافتات تقول لنا:

لم تكونا هنا".

وذكر ظروف تلقي حدث النفي والشتات تعرية للآخر (الإسرائيلي)، ولفعله المرتكز على فكرة الأسطوري المحرّف؛ إذ حسب رؤيتهم لا يمكن تأسيس الوطن اليهودي إلا على رؤوس الحراب لمدة طويلة[٢]، وهذا يتطلّب طرد السكان الأصليين الذين يشغلون الأرض، حتى يتسنى إقامة دولة يهودية خالصة نقية؛ إذ إن الطرد يصبح أكثر إلحاحاً وأهمية. إنّ وجود السكان العرب على المسرح سيكشف الأسطورة الصهيونية التي تزعم أن الأرض المقدسة الخالية هي أرض بلا شعب في انتظار سكانها المقدسين منذ آلاف السنين[٣].

وقد كان وايزمن (Wiezman) يردد دائماً نحن لسنا بقادمين ولكننا عائدون"[٤]. كما أنهم لجأوا إلى رسم الخرائط وإطلاق الأسماء التوراتية على الأرض، فذلك باعتقادهم يعطيهم الحق في امتلاك الأرض. ومقابل ذلك يحاولون طمس أي معلم يشير إلى استمرارية لتاريخ الشعب الفلسطيني بين الماضي والحاضر[٥].

ومقابل فعل الآخر في الطرد والنفي ونقلهم إلى مكان آخر، فإن الشاعر يكتب عن التاريخ القريب (١٩٤٨) وذكرياته الشخصية الحقيقية التاريخية لا الأسطورية كما الآخر.

وتحمل الذكريات بعض خصائص السيرة، لكنها سيرة تدمج الخاص بالعام؛ إذ ينتقل الضمير في الخطاب من المتكلم إلى الجمع (آثارنا، شتاتاً ومنفى لنا، واللافتات تقول لنا، لم تكونوا هنا) بسهولة ويسر يؤديان إلى المزج بين السيرة الذاتية والجماعية. على حين يربط هذه السيرة المزدوجة (الذكريات) بأحداث تاريخية واقعية، إذ يعيد تفتيت الماضي وبعثرته، ويعيد حفر تاريخه الشخصي والجماعي وتاريخ المكان على جدران ذاكرته.

فالذكريات بالنسبة له حقيقة لا استعارة؛ إذ إنّها تمثّل حالة ذهنية بكامل تفاصيلها. فكرة للمعاناة والتشرد والمنفى والتجذّر بالأرض يتوسل الشاعر لإحيائها وبث الحياة فيها بكل ما يمكن أن يعينه على إعادة بنائها وتثبيتها في الذاكرة ووسيلته هي اللغة، عبر تقديم مشاهد (صور) استرجاعية لحركة الذاكرة، التي تقوم على التجارب الحية المصوّرة، في حركة حرة في الزمان والمكان تقوم على التداعي لتكشف جماليات الوجود المأسوي الفلسطيني المبكر زمنياً (١٩٤٨).

---

(١) انظر: عبد الله، محمد قاسم. "سيكولوجية الذاكرة"، **عالم المعرفة**، المجلد (-)، العدد ٢٩٠، ٢٠٠٣، ص ٨٧، ٨٨.

(٢) انظر: المسيري، عبد الوهاب. "**الأيديولوجية الصهيونية**" القسم الثاني. عالم المعرفة، المجلد (-) العدد ٦١، ١٩٨٣، ص ٣٧١.

(٣) انظر: المسيري، **الأيديولوجية الصهيونية**، ص ٣٩٢.

(٤) انظر: وايتلام، كيث: "**اختلاق إسرائيل القديمة**"، ت: سحر الهنيدي، عالم المعرفة، المجلد (-)، العدد ٢٤٩، ١٩٩٩، ص ١٤.

(٥) انظر: وايتلام، كيث: "**اختلاق إسرائيل القديمة**"، ص ٢١.

إنّ القضية التاريخية لهؤلاء السائرين في الليل مطرودين من المكان بالقوة تثبت وجودهم؛ إذ يقول في سياق آخر "فلا تنظر إلى نفسك فيما يكتب عنك، ولا تبحث عن الكنعاني فيك لتثبت أنك موجود، بل اقبض على واقعك هذا، واسمك هذا، وتعلم كيف تكتب برهانك. فأنت أنت لا شبحك، هو المطرود في الليل"[١].

وإذا كان الشاعر صبياً لم يتشكّل وعيه بعد، ولا يمتلك القوة للحفاظ على أرضه، فإنّه يلجأ إلى التعبير عن تعلّقه بالأرض عبر التكرار؛ فيقول:

"المكان هو العاطفة

....

....

تهدأ العاصفة

والمكان هو العاطفة

والذي يشكّل هذه العاطفة تعريف المكان لديه بالرائحة والأم، يقول:

"كان جناحي صغيراً على الريح عامئذٍ...

كُنتُ أحسب أنّ المكان يُعرّف

بالأمّهات ورائحة المريميّة".

لقد نزح درويش صبياً من قريته "البروة" وخروجه عاماً مع أهله إلى لبنان خشية اعتباره متسلّلاً وفقدانه حق الهوية والجنسية، فأصبح الهاجس الأساسي في تجربته تجذير الحضور الإنساني والتاريخي المتقلّع. وحاول عبر شعره إثبات ذاته وتأكيد أصالة الانتماء إلى المكان الرائحة (المكان الأول)، إذ يقول: "المدن رائحة: عكا رائحة اليود البحري والبهارات، حيفا رائحة الصنوبر والشراشف المجعلكة ... وللمنافي رائحة مشتركة هي رائحة الحنين إلى ما عداها ... رائحة تتذكر رائحة أخرى. رائحة منقطة الأنفاس، عاطفية تقودك كخارطة سياحية كثيرة الاستعمال إلى رائحة المكان الأول"[٢]. ويقول: "فللحنين بلد وعائلة وذوق ... ويطوف بك الحنين، كدليل جنة سياحي، في أنحاء بلاده، ويصعد بك إلى جبل كنت تأوي إليه وتتمرّغ في النباتات البرية، حتى تتسرب مسام جلدك برائحة المريّمية. الحنين هو الرائحة"[٣].

يتم تجذير الحضور الإنساني والتاريخي المقتلع عبر تشكّل الحنين (الرائحة) بوصفه جزءًا من كيان الشاعر ووجوده؛ فروائح الأمكنة والمنافي كلها تشير إلى الحنين للمكان الأول أو الرائحة الأولى (رائحة المريّمية)، وتزيده تعلقاً بها. فكلما ازدادت روائح المنافي كلما ازداد تعلقاً وحنيناً برائحة المكان الأول.

أما ارتباطه الآخر بالمكان وتجذّره فيه، فيتم من خلال العلاقة الأمومية الرحيمة بين الطفل والأم، فهو يرتبط أمومياً بالمكان. ويربط المكان بالأم؛ لأنّ الأم ثابتة والآباء متغيّرون، إذ يقول: "الآباء عبر التاريخ أكثر والأم واحدة. الأم ذات هوية مستقرة والآباء متغيّرون. فالأرض التي ولدت عليها ملتقى غزاة وأنبياء، ورسالات وحضارات وثقافات. ولكنهم عابرون عبوراً يطول أو يقصر. فالأب لم يكن واحداً أو نهائياً ولا دائماً. ومن هنا كان انتساب

(١) درويش، **في حضرة الغياب**، ص ٣٥.

(٢) درويش، **في حضرة الغياب**، ص ٩١.

(٣) درويش، **في حضرة الغياب**، ص ٩١.

الحضاري والثقافي أكثر إلى الأرض، إلى الأم"(١).

يتشكّل البعد الوجداني للشاعر من ارتباطه بالمكان أمومياً من ناحية، وتعلّقه بالمكان الرائحة (الحنين لرائحة المكان الأول)، من ناحية أخرى.

ويعدّ الحاضر الدافع وراء تشكّل البعد الوجداني، يقول في المقطع الأول:

"أنا هو، يمشي أمامي وأتبعُهُ
لا أقول له: ههنا، ههنا
كان شيء بسيط لنا:
حَجَرٌ أخضر. شجرٌ. شارعٌ.
قمرٌ يافعٌ. واقعٌ لم يعد واقعاً".(٢)

لقد تغيّرت معالم المكان الحسيّة والماديّة، فحين عاد إلى وطنه إثر معاهدة أوسلو "معاهدة التيه" "لم يجد أثراً للبردة بمعالمها المادية، كما أنّ بيت أمه المحاذي لأرض الخيال الأولي لم يتعرّف على معالم الطريق، فقد اكتظّ المكان بالبيوت المتلاصقة العشوائية. كما شاهد الحواجز والمستوطنات وأبراج المراقبة. فهو يرى أنّ الدولة ما زالت نصًا أدبيًا... والاحتلال ما زال يجلس في سائر الغرف"(٣).

فالشاعر يعيش أزمة ذاتية عميقة رسخها الواقع /الحاضر الجديد وتغيّر معالمه. وإذا كان الحاضر شتاتاً ومنفى، فما هو إلا استمرارية لإحدى صور الماضي من التيه والتشرد لما امتلكه الآخر من قوة تدميريّة (دبابة).

وفي ضوء هذا الحاضر يغدو التعلّق بالأرض فكرة لا يوقظها درويش بالغناء، ولكن بالارتباط الوجداني بالأرض/المكان الرائحة والأم. المكان الرائحة الذي ينبت فيه كالمريمية الذي حوّله الآخر إلى اسم غريب (الأكاليبتوس)؛ إذ تمتد فيه جذوره وتسرح عليه حواسه. فيستطيع أن يرى ذاته وينشد أحلامه، وهو يفعل ذلك. حينما يتلبّس بحالة شعرية كأنّه يمتدّ إلى ماضٍ ما قبل الصبا وهي مرحلة الطفولة (ذكريات الطفولة)، فيقول في المقطع الأول:

"قلت: إلى أين تأخذني؟
قال: صوب البداية، حيث وُلدت
هنا، أنت واسمك
....
آذار شهر العواصف والشبق العاطفي
يطلُّ الربيع كخاطرةٍ في مسامرة اثنين
بين شتاء طويل وصيف طويل،....
......، فما كدتُ أُولد حتى
انتهت إلى شبه واضح بين

(١) درويش، "من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية"، ص ٧١، ٧٢

(٢) درويش، القصيدة، ص ١٥٣

(٣) انظر: درويش، في حضرة الغياب، ص ١٤١، ١٥٨، ١٥٩.

عُرف الحصان وبين ضفائر أمي"(١).

تشير الذكريات (الآثار) هنا إلى الطفولة المبكرة واللهو والجمال وملامحها الخصبة (آذار). فآذار تبدو معه دورة الخصب وانبعاث الحياة في الأرض؛ إذ يحتفى فيه بعودة الخصب إلى الأرض، ويتجدد النبات على الأرض في هذا الوقت من العام. وكانت تقام احتفالات سنوية لإلهة الخصب في منطقة البحر الأبيض كلها.

فآذار يولد من الخصب، في كل عام يسجل ميلاد طفل فلسطيني اسمه "محمود درويش"، أما اسمه الأصلي فإنه اسم أطفال جيل كامل ولد في فلسطين، فطفولته لا تخصّه فقط وإنما هي طفولة جماعية عاشت مرحلة خيَّم عليها الموت والقتل والتشرد، إذ تؤكّد الإضاءة هنا أن الميلاد حدث رمزي وواقعي، إذ يقول: "أبي كان في قبضة الإنجليز، وأمي تربّي جديلتها، وامتدادي على العشب"(٢). ثم تقتنص لحظة الولادة والخصب (آذار) هذه الخاطرة السريعة إلى مرحلة الصبا التي تحولت إلى شتات وضياع، وامتدت إشعاعاتها السوداء من النفي والتشرد المتواشجة في أغوار الذاكرة. فزمن الخصب والربيع والولادة يمر سريعاً، وأما زمن والتشرد فيمرّ مفصّلاً؛ إذ يمر السرد فيه مؤلماً في نَفَسٍ سردي موصول وشغف بالصورة الكلية للمواقف. وتمثيل دقيق للشخوص والأصوات، وما تقتضيه من متابعة للتفصيلات النثرية واللفتات الصغيرة. وهذه الصور (مشاهد الشتات والضياع) تغدو بمثابة مشاهدة قصصية تتكئ على استدعاء الذاكرة واستحضار مشاهد الماضي في هذه المرحلة بصورة تلقائية شديدة مستمدة من مخزون التجربة المباشرة في حركة متلهفة للتغني بعذابتها الموجعة التي تمزق الوجدان على لهيب الواقع الجديد.

ولكن على الرغم من استمرار الماضي حاضراً على مستوى الشتات والنفي والضياع الفلسطيني، إلى أن الطفولة وملامحها الخصبة، والتعلق بالمكان عاطفياً عن طريق (الرائحة والأم) رغم تغيّر ملامحه الحسية ظل بعداً دلالياً ووجدانياً موازناً للاستمرارية الأولى ماضياً وحاضراً.

فعلى الرغم من الارتحال والنفي والتشرد الأول (١٩٤٨)، إلا أن صورة المكان الأول وتعلقه به ظل قابعاً في ذهنه رغم تعدد المنافي. فالزمن الحاضر المتغير المعالم (بعد عودة الشاعر إليه) لم يطفئ ذلك التعلق والتجذر بالمكان الأم و الرائحة، والحنين إلى مرحلة الخصب والطفولة، على الرغم من محاولات الآخر (إسرائيل) العديدة في قتله وتدميره وطمس ملامح المكان الحسية. فالذكريات/الماضي ليست حالة بكائية أمام الحاضر، إنما هي حالة توكيدية على وجود الشاعر وانكشاف لحظات التجذر بالمكان ولحظات التيه والتشرّد.

وبذلك فهي توكيد على أنّ محاولة الآخر (إسرائيل) في ممارسة النزعة التدميرية (دبابة) في صراعها ضد إرادة العيش والحياة للشاعر، ما هي إلا محاولات مجهضة (لم تكونوا هنا) لم يتح لها أن تكتمل؛ بسبب تعلق الأنا بالمكان أكثر مما كان عليه سابقاً، إذ ازداد تعلقاً وجدانياً وروحياً به (الأم، الرائحة).

يشحن المشبه به ببعد دلالي مستمد من التراث الشعري الجاهلي. وهذا البعد الدلالي غير مكشوف وظاهر، وإنما يحتاج إلى تأويل من خلال استنباط دلالته، ومن ثم ربط هذه الدلالة بدلالة المشبه المحذوف (الذكريات أو الآثار) التي تجلت في القصيدة.

يقول طرفة بن العبد في معلقته:

لخولـــــة أطـــــلال ببرقـــــة ثهمـــــد   تلـــوح كبـــاقي الوشـــم فـــي ظـــاهر اليـــد

(١) درويش، **القصيدة**، ص ١٥٤.

(٢) انظر: عثمان، **"النص" نحو قراءة نقدية لأرض محمود درويش**، ص ١٩٦.

يشبه لمعان آثار الديار ووضوحها بلمعان ووضوح آثار الوشم في ظاهر اليد(١).

ويقول زهير بن أبي سلمى في معلقته:

ودار لهـــــا بـــــالرّقمتين كأنّهــــا مراجيـــع وشــم فـــي نواشـــر معـــصم

ويراد بنواشر المعصم: عروقه، فهو يشبه رسوم دار المحبوبة بوشم في المعصم (العروق) قد ردد وجدد بعد انمحائه، بمعنى الوشم المجدد(٢).

ويقول لبيد بن ربيعة في معلقة:

وجـــلا الـــسيول عـــن الطلـــول كأنّهـــا زُبُـــــرٌ تُجِـــدُّ مُتُونَهـــا أقلامُهـــا

أو رجـــعُ واشـــمةٍ أُسِـــفَّ نؤورهـــا كِفَفَـــاً تعَـــرض فـــوقهنّ وشـــامها

فالرجع: الترديد والتجديد، فشبه ظهور الأطلال بعد دروسها بتجديد الكتابة وتجديد الوشم (الوشم المجدد)(٣).

فدلالة وشم اليد في معلقة الشاعر الجاهلي (المشبه به) في حين تأخذ الآثار أو الأطلال (الذكريات) دلالة المشبه، هي الوضوح واللمعان، والتجديد والإعادة (إعادة الحياة للآثار والأمكنة وإصرار عليها).

حين يضيق المكان عن الذات، وتتسع اللغة لأشيائه، يصبح البناء في الزمن صورة من صور تشييد المكان وتخليده، ويكون التكثيف الذي يتم في الزمان تأكيداً على التعالق والتمسك بالمكان(٤). يشير العنوان "كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي" إلى زمنٍ ماض، وبناء في اللغة لا الواقع، إذ يشّع من الوشم اللون الأخضر خضرة غامقة يمكن التماس درجتها في بعض نبات الأرض. وهذا الفضاء الدلالي يشكّل الجامع الأولي بين المشبه به (الوشم) والمشبه (الذكريات أو الآثار)، يقول في المقطع الأول:

"كان شيء بسيط لنا

حجرٌ أخضرٌ. شجرٌ. شارعٌ

قمرٌ يافعٌ. واقعٌ لم يعد واقعاً".

فهو يشير إلى الماضي حين كان أخْضَرَ، من خلال الانزياح الدلالي لأنّ الحجر لا يشبّه بالأخضر، إنّما النبات والشجر، ففعل ذلك من باب القياس، فقد كان الماضي واقعاً أخضراً ونسقاً طبيعياً جميلاً يدل على السعة والنعمة.

ويؤسّس الفضاء الدلالي للوشم في المعلقة (اللمعان والوضوح، الرغبة في التجديد وإعادة الحضور) علاقة تعالقية مع دلالة المشبه (الآثار أو الذكريات) في القصيدة.

فعلى الرغم من عودة الشاعر إلى الوطن بعد معاهدة أوسلو (معاهدة التيه)، إلا أنّ هذه العودة مثّلت حالة من اللمعان والوضوح في التشتّت والنفي والضياع كما كانت ماضياً، مما ولّد لديه رغبة في التجديد وإعادة الحضور المكاني من خلال الذكريات (المكان الأم والرائحة) رغم تغيّر معالمه الحسية. فهو يعيد تجديد الذكريات وحضورها كما يعاد الوشم.

---

(١) انظر: الزوزني، أبو عبد الله. **شرح المعلقات السبع**، ط٣، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٩، ص ٦١.

(٢) انظر: الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص ٩٩، ١٠٠.

(٣) انظر: الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص ١٢٩، ١٣٠.

(٤) انظر: الجزار، محمد. "**البناء المونولوجي وانشطار الذات**". **فصول**، المجلد (-)، العدد ٥٨، ٢٠٠٢، ص ١٧٧.

تعاني الذات من شعور حاد بالانقسام والانشطار بسبب تغيّر الواقع وإبدال ملامحه، مما أحدث إرباكاً في هويتها ووجوديتها (الاسم)، يقول:

"عبثٌ ماجنٌ لم نجد حجراً واحداً

يحمل اسم الضحية"[١].

وفي ضوء هذا الواقع/ الحاضر المتغيّر، فإن الشاعر بحاجة إلى وشم جديد، إلى وشم يؤكد رغبته في التجديد وإعادة الحضور، ليتعرّف إلى ملامحه المفقودة حاضراً، وكما يقول "بيار كلاستر" (Claster): "إنّ الوشم هو عائق أمام النسيان، إنّ الجسد نفسه يحمل آثار الذكرى، وإنّ الجسد هو الذاكرة... فهو توكيد على استمراريته الزمانية في المكان رغم المنفى، إذ إن الذاكرة ترتبط بالمكان من خلال أبعاد تكتسب صفة الديمومة (رائحة، أم، ....)، وهو ليس ارتباطاً عابراً أو مؤقتاً، وإنّما هو تأكيد على تعلق أبدي فيه[٢].

يعدّ الوشم أهم أشكال التبرج والزينة لدى المرأة الجاهلية والرجل الجاهلي على السواء، ورغم أنه مقحم على الجسد، إلا أنه سرعان ما يغدو جزءاً منه. فهو أعظم من العطور والمساحيق والحلي وما إلى ذلك، نظراً لأنّ هذه الأشياء تظل خارجية بالنسبة إلى الجسد، في حين يدخل الوشم عليه ليغدو جزءاً من طبيعته، وكذلك ليداوم على حضوره، إنّ رغبة الشاعر في إعادة ترميم الذكريات (الماضي) هي ما دفعه إلى تشبيه هذا الترميم بترميم الوشم أو إرجاعه.

وكل تذكر هو خدمة لحالة راهنة قد تخفي على الوعي، وكل تشبيه هو ربط بين حالتين متلازمتين، لا في الواقع الخارجي حسبُ، بل في الشعور أيضاً؛ أي أنّه يعكس رغبة معيّنة يندر أن تفصح عن هويتها جهرة[٣].

لقد غدا الشتات والتيه والنفي والتعلّق بالمكان الرائحة (المكان الأم) جزءًا من جسد الشاعر أي من كيانه ماضياً وحاضراً. وما إعادة ترميم هذه الذكريات ببعديها السلبي والإيجابي إلا ربط بين حالتين لخدمة حالة راهنة.

فإذا كان الوشم يدل على الإرجاع والترميم وإعادة الحضور، فهو يعيد ذكرياته المؤلمة ويرممها (التيه والنفي والتشرد)، ليشير إلى التلازم بين الماضي والحاضر، فعلى الرغم من عودته إلى وطنه إلا أنّ الاحتلال والقتل والتدمير والنفي ما زال موجوداً. أمّا ترميم ذكريات الطفولة الخصبة المشرقة والتعلّق الوجداني بالمكان (الأم والرائحة) فإشارة إلى التلازم بين الماضي والحاضر لخدمة حالة حاضرة. وهذه الحالة تحمل في طياتها بعداً إخبارياً للآخر (إسرائيل) مفادها مما أحدثتم في المكان من تغيّرات حسية ومادية، وغيّرتم أسماء الأمكنة، إلا أن تجذّرنا وتعلّقنا بالمكان حاضراً سيبقى كما كان ماضياً. فهو ليس تعلّقاً بالمكان الحسي، وإنما هو تعلق بالمكان الأمومي: المكان الطفولة والخصب، والمكان الرائحة والأم. فها نحن نجدده ونعيد حضوره في الذاكرة والوجدان، وهو جزء من كياننا وجسدنا كالوشم، لا عابراً طائراً كالعطور والمساحيق.

- ثنائية الماضي الحاضر:

تمثّل اللازمة المتكرّرة (أنا هو) والمتخالفة في المقطع الأخير (أنا وأنا) بداية للمقاطع الدلالية في القصيدة؛ إذ يتّجه منحى المعنى في حركة دلالية تتناسب مع بداية المقطع التي توجه هذه الحركة، كما توحي باستنطاق مقطعي

(١) درويش، **القصيدة**، ص ١٧٢.

(٢) انظر: منير، وليد. "الموت الأليف أو شعرية الوجود الملتبس"، **فصول**، المجلد (-)، العدد ٥٨، ٢٠٠٢، ص ١٧٣.

(٣) انظر: اليوسف، يوسف. **مقالات في الشعر الجاهلي**، ط٤، دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٥١، ١٥٢.

ودلالي آخر. وتسهم اللازمة المتكرّرة في بداية المقاطع بتشكيل الأبنية الدلالية للمقاطع، وتضمن لها قدراً من الاستقلال الموصول، والذي يعني الاستقلال الدلالي للمقطع من ناحية، والموصول مع المقاطع الأخرى من ناحية أخرى.

وبذلك نحن إزاء أربعة مقاطع أو وحدات دلالية في القصيدة، وتتراوح علاقة هذه المقاطع بعضها مع بعضها الآخر بين إمكانية تماسك كل وحدة طبقاً لضرورة التداعي والتداخل، وحرية تبادل المقاطع دون إخلال كبير بالقصيدة، وهو ما يمنحها القدرة على تكوين الصورة المتناظرة أو ما يسمى التناظر الدلالي بين الماضي والحاضر:

المقطع الأول: (الماضي/ذكريات البداية أو الطفولة)، يقول في استهلال المقطع.

"أنا هو، يمشي أمامي وأتبعه
لا أقول له: ههنا، ههنا
كان شيء بسيط لنا:
حجرٌ أخضرٌ. شجرٌ. شارعٌ.
قمرٌيافعٌ. واقعٌ لم يعد واقعاً
....
....
هو يمشي أمامي
وأمشي على ظلّه تابعاً ...." (١)

المقطع الثاني: (الماضي/ذكريات الصبا)، يقول في استهلال المقطع:

"أنا هو، يمشي عليَّ وأسأله:
هل تذكرت شيئاً هنا؟
خفّف الوطءَ عند التذكُّر،
فالأرض حبلى بنا.
.................." (٢).

المقطع الثالث: (الحاضر) يقول في استهلال المقطع:

"أنا هو، حوذيُّ نفسي
ولا خيل تصهل في لغتي
قال: نمشي ولو في الهزيع الأخير
من العمر، نمشي ولو خذلتنا الدروب
........" (٣)

المقطع الرابع: (الحاضر) يقول في استهلال المقطع:

"أنا وأنا لا نصدّق هذا الطريق الترابيَّ

(١) درويش، **القصيدة**، ص ١٥٣.

(٢) درويش، **القصيدة**، ص ١٥٦.

(٣) درويش، **القصيدة**، ص ١٦٣.

لكننا سائران على أثر النمل [إنّ
القيافة خارطة الحدس] لا الشمس
غابت تماماً، ولا القمر البرتقاليُّ ضاء
أنا وأنا لا نصدّق أنّ البداية
تنتظر العائدين إليها، كأمّ
على درج البيت، لكننا سائران ولو
خذلتنا السماء.
أنا وأنا لا نصدّق أنّ الحكاية
عادت بنا شاهدين على ما فعلنا
........................» (١).

نستطيع القول إننا في إطار أربع وحدات مقطعية متوازية -إذا جاز التعبير-، وقد لاحظ اللّغويّون والنقّاد المحدثون أن شعر التوازي (التوازن بين المقطوعات الشعرية) ينتشر بشكل لافت في الأغاني والأقاصيص والمنظومات الشعبية الفلكلورية، أي في الشعر الذي يرتبط بتنظيم الذاكرة والعون على الحفظ والاستدعاء(٢). وهذا النسيج من التوازي يمنح النص هندسة جمالية ووظيفية، لا تقنع بحسن التقسيم الواضح، ولا بمزايا التوازيات الظاهرة، بل تعمد إلى بث الروح الدرامية والملحمية في الموقف بتعدد الأصوات، وتعميق المنظور وحركيته في الآن نفسه(٣).

فالمقاطع الأربعة متفاعلة متشابكة تبتعد وتختلف ثم تتشابك وتتآلف، إذ تبدأ الحركة الأولى بالتباعد والاختلاف، ومن ثم تسير شيئاً فشيئاً لتأتلف وتجتمع وتتزاوج إلى أن تصل إلى مرحلة الالتئام في المقطع الأخير، إذ تدلّل بداية المقاطع على ذلك:

- أنا هو، يمشي أمامي وأتبعه.
- أنا هو، يمشي عليّ وأتبعه.
- أنا هو حوذي نفسي.
- أنا وأنت لا نصدق هذا الطريق الترابي.

تكشف المقاطع عن محور دلالي أساسي تتشكل من خلاله القصيدة، وهو محور الذات الذي يتشعب في اتجاهين رئيسين، ويستقطب كل اتجاه هوامش دلالية:

- أنا/الحاضر (تابع، خيال، أسطورة، ...).
- هو/الماضي (ظل، متبوع، حقيقة، ذكريات، ...).

وضمن المحور الدلالي (الذات) تستقطب الأبعاد الدلالية الأخرى، التي تحتشد بتفصيلات نصية، تنجذب إليها من خلال السرد الحواري على مستوى الأمكنة والأشخاص والأحداث التي يتم استحضارها بأفق دلالي رحب من خلال

---

(١) درويش، **القصيدة**، ص ١٦٩،١٧٠.

(٢) انظر: فضل، **تحولات الشعرية العربية**، ص ٨٠.

(٣) انظر: فضل، **تحولات الشعرية العربية**، ص ٨١.

خاصية التنامي والتحول والاستعراض المشهدي المتواتر في إطار دلالي يتحرك في دائرة دلالية كبرى قطباها (أنا/الحاضر، هو/الماضي).

وتتولّد الرؤية من خلال اختلاف العناصر والتركيب في بداية المقاطع أو استهلالية المقاطع عن طريق التبادل في الموقع، لكن هذه الرؤيّة تتولّد من خلال الذات الحاضرة أبداً في المقاطع من خلال ضميرها (أنا، هو)، إذ إن انشطار الذات بين الماضي والحاضر يرسم ملامحه من خلال الهوامش الدلالية في المقطعين الأول والثاني، اللذين يركزان على الزمن الماضي.

- أنا/الحاضر (تابع، استعارة، خيال، ...).
- هو/الماضي (متبوع، ذكريات، حقيقة،...).

يصوّر المقطعين الأول والثاني انشطار الذات، ومدى ضياعها، إذ ينبثق هذا الحدث من الواقع الموغل في السلبيّة، يقول:

"كان شيء بسيط لنا:
حجرٌ أخضرٌ. شجرٌ. شارعٌ
قمرٌ يافعٌ. واقعٌ لم يعد واقعاً".

وفي ضوء هذا الواقع لا يمكن للشاعر (الذات) الالتقاء والالتئام، فهو مطموس الملامح، لا وجودية له، حاملاً في عمق أعماقه عنف تغريبته، فالمكان لا يشبهه، فقد كان يتوقع حضوراً، ولكنّه وجد غياباً في المكان، يقول:

"سائق جرّافةٍ
عدّلت عفوية هذا المكان،
وقصت جدائل زيتوننا لتناسب قصّة
شعر الجنود".

ويقول أيضاً:

"عبثٌ ماجنٌ، لم نجد حجرًا واحدًا
يحمل اسم الضحية، لا أسمي ولا
اسمك".

ولا يبقى أمامه إلا التعلّق بالظل /هو/ الذكريات، الذي يعرف المكان، لأنّه جزء من كينونته وهويته. فمعالم المكان المختلفة مرسومة في خارطة ذاكرته، فغربته عن المكان غربة جسدية، لأنّه ظل متواجداً فيه روحاً وعقلاً، ونما وترعرع فكراً وروحاً من خلال ارتباطه وامتداده بالمكان الأول الذي خرج منه عام (١٩٧٢) جسدياً فقط. لذلك فأنا/الحاضر يدمن السير على ظله (هو) وخطاه، ويستعير عاطفته الممتدة روحياً في المكان رغم الخسارة والضياع والنفي. يقول: "أخرجوك من الحقل، أما ظلك فلم يتبعك ولم يخدعك، فقد تسمّر هناك وتحجّر ... ثم نما وسما كصفصافة في النهار خضراء"[١]. يغدو الظل في ضوء معطيات الواقع/الحاضر ومتغيراته المادية ملاذاً، فمعالمه وملامحه واضحة، إذ يمكن رؤيته والإحساس به، فهو حقيقة لا وهم، ولكن لا يمكن الإمساك به واقعياً رغم أنه حقيقة.

---

(١) درويش، **في حضرة الغياب**، ص ١٤.

وبذلك يصبح انشطار الذات ضروريًا، وبحثًا عن هوية وجودية في المكان في ضوء غيابها في الواقع. وقد عبّر درويش عن ذلك في سياقات شعرية أخرى، يقول:

"وأنا البعيد أنا البعيد
من أنت، يا أنت؟ في الطريق
اثنان نحن، وفي القيامة واحد
خذني إلى ضوء التلاشي كي أرى صيرورتي في
صورتي الأخرى"(١).

ويقول في سياق شعري آخر:

"فأخرج من "أنا"ك إلى سواك.
ومن رؤاك إلى خطاك
ومدّ جسدك عالياً،
فاللامكان هو المكيدة"(٢).

لذلك حين يزور دمشق مثلاً، فإن ملامح المكان تعرفه، فيتوحّد بذاته، ولا حاجة لانشطار الذات للبحث عن هويته وكينونته في المكان، يقول في سياق شعري آخر:

"في الشام، أعرف من أنا وسط الزحام
يدلّني قمر تلألأ في يد امرأة ... عليّ
يدلّني حجر توضأ في دموع الياسمينة ثم نام.
يدلّني بردى الفقير كغيمة مكسورة"(٣).

ولا يبقى بين الحضور في اللّغة، والغياب في الواقع إلا التعلق الرمزي عبر قلب المعادلة من الشاعر؛ إذ أضحى الحاضر خيالاً واستعارة والماضي حقيقة وواقعاً. فإذا كانت الاستعارة عكس الواقع المادي الملموس، فإن سوء الفهم الدائم من قبل الشاعر بين الواقع والخيال حلّها بالمراوغة، بقوله: "إذ قلت للواقع أنت الخيالي الوحيد، وقلت للخيال: أنت الواقعي الأكيد"(٤).

ويقصد بهذه الرؤية المركزيّة خطاب المأساة (الحاضر/الواقع)، ونفي هذا الوجود العاري من هويته؛ إذ تتحدّد هويته من خلال الماضي. كما لا يقصد بذلك تزييف الوعي أو تخفيف المأساة، وإنّما تكثيف رمزيتّها.

وإذا كان المقطعان الأول والثاني يركّزان على الماضي (الذكريات)، فإن الخطاب يتحوّل في المقطعين الثالث والرابع للتركيز على الحاضر، إذ تتم محاورة الآخر باندغام والتئام الذات مع ذاتها، وتتّسم بالهدوء لتكشف الحقيقة عن فعل الآخر (إسرائيل)، فتكثر الجمل والوحدات الوصفية. وما المقطعان إلا تعرية لفعل الآخر المسؤول عن تمزّق الذات من خلال الدم والقتل والنفي والتشريد، فهي حديث عن فعل الطغاة وتاريخهم الدموي السلطوي، صاحب الذاكرة المشوّهة والأسطورة الدينية المختلقة والمحرفّة لإضفاء شرعيّة وجوده وتسويغه.

---

(١) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٤٤.

(٢) درويش، محمود. **لا تعتذر عما فعلت**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص ٣٠.

(٣) درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص ١١٧.

(٤) درويش، **في حضرة الغياب**، ص ٧٩.

ويتجلّى الحضور الغنائي في الوحدات الاستهلالية للمقاطع بشكل كثيف، وذلك عبر مظاهر الانحراف الإسنادي التي تؤدّي دوراً أساسياً في انبثاق الدلالة، يقول:

"كان شيء بسيط لنا:

حجر أخضر. شجر. شارع

قمر يافع، واقع لم يعد واقعاً".

يدلّ الحجر الأخضر على الخصب والسعة والنعيم، فالأخضر الناعم الهانئ، إذا أطلق الصفة هنا من باب القياس لحسنه وإشراقه تشبيهاً له بالنبات الأخضر[1]. كما يخترق السياق اللغوي في الوحدات الاستهلالية للمقاطع أبنية لغوية منفية لها دلالاتها؛ إذ يتم التركيز على نفي الزمن الحاضر:

- لا أقول له: ههنا، ههنا/حاضر.
- لا خيل تصهل في لغتي/ حاضر.
- أنا وأنا لا نصدّق هذا الطريق الترابي/حاضر
- أنا وأنا لا نصدّق أنّ البداية تنتظر العائدين إليها/حاضر.
- أنا وأنا لا نصدّق أن الحكاية عادت بنا شاهدين/حاضر.

ولكن على الرغم من نفي معطيات الزمن الحاضر، بسبب تغيّر معالمه الحسيّة، ونفي الذات ورفضها لهذه المعطيات، إلا أنّ ثمة إصراراً على المشي والمضي فيه، يقول:

- نمشي ولو في الهزيع الأخير من العمر.
- نمشي لو خذلتنا الدروب.
- لكننا سائران على أثر النمل.
- لكننا سائران ولو خذلتنا الدروب.

أما التكرار "أنا وأنا لا نصدق"، فيؤكد الاغتراب والغياب على مستوى الزمن الحاضر مقابل الحضور في الزمن الماضي عبر الذكريات، إلا أنّه لا يتحول إلى يقين ثابت، فترفد المقاطع المكرّرة بطاقة تعبيريّة، يصبح الغياب وسيلة لتكثيف الحضور وتأكيده. وتغدو الصيغ اللّغوية الدالّة على الفعل ورد الفعل إشارة إلى التحدي والإصرار عبر التكرار كذلك (لكننا سائران)؛ فالحركة المتعاكسة بين قطبي الفعل السلبي (المنفي) ينتهي بالحركة والفعل لا الركون والاستسلام.

ويسهم التغيّر في الوحدات الاستهلالية للمقاطع الأربعة عبر تنويعها بالحشو وتبديل عناصر المقطع ذاته بالتخفيف من وقع الابتذال الناجم عن وصول التكرار إلى درجة الإشباع:

- [ماضي] مقطع (١): أنا هو، يمشي أمامي وأتبعه
- [ماضي] مقطع (٢): أنا هو، يمشي عليّ وأتبعه.
- [حاضر] مقطع (٣): أنا هو حوذي نفسي.
- [حاضر] مقطع (٤): أنا وأنت لا نصدّق هذا الطريق الترابي.

كما يعكس التغيّر في الوحدات الاستهلالية، والذي يبدأ بابتعاد طرفي الذات (أنا، هو) وينتهي بالالتئام والالتحام

(١) ابن منظور، محمد بن مكرم (٧١١هـ). **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، (-)، باب الراء فصل الخاء.

حين تصطدم بالواقع (أنا وأنا) وعي الذات بكينونتها في الحاضر الذي لا تنفصل عنه؛ فهما ليسا سوى تعيين لوعي واحد، لا يتصارع، وإنّما يتأمل ويستشرف. وما نفي الحاضر وعدم تصديقه (لا نصدق) إلا ليؤكّد الإحباط بالواقع بعد العودة إلى وطنه إثر معاهدة السلام (معاهدة التيه).

- ثنائيّة الواقع والحلم:

يتّم التركيز في المقطعين الثالث والرابع على الزمن الحاضر، وحين يكون الحاضر مختلفاً عما أرادته أو تصوّرته الذات، يصبح لديها حاضران: واقع ينسجم مع تصوّر الذات لذاتها، وموقفها من وجودها ودورها في هذا الوجود، وهي حياة لم يتحقق لها في الواقع أي في دائرة السلوك والرغبة. والآخر واقع ذو حياة فعلية متحقّقة بالفعل غير أنها نقيضة لشروط موجودية الذات، ومن ثم فهي خارج دائرة الرغبة، وبذلك تبرز حالة انشطار الذات وانفصامها بين تصوّراتها عن الحياة وواقع الحياة المأمول (الحلم)، والحاضر الذي وجدته وتعيشه.

وقبل الحديث عن واقع الحياة المأمول (الحلم)، يبرز الآخر الواقعي (الإسرائيلي)، الذي انطلق من رؤية لا إنسانية في إحداث تغييرات الحاضر الذي وجدته الذات، يقول:

"أقول له: من هو؟
يقول صدى من بعيد: هو الواقعيُّ
هنا. صوتُ أقدارنا هو، سائق
جرّافةٍ عدّلت عفوية هذا المكان،
وقصّت جدائل زيتوننا لتناسب قصة
شعر الجنود، وتفتح شعباً لبغل
نبيّ قديم. هو الواقعيُّ، مُروّضُ
أسطورة ....
ولكنه لا يرانا كما نحن:
شيخاً تأبط طفلاً، وطفلاً
تورّط في حكمة الشيخ"
....
....
سألناه: من أين جئتَ؟
فقال: من اللامكان، فكلُّ مكانٍ
بعيد عن الله أو أرضه هو منفى".(١)

يقوم النسق الايديولوجيّ للصهيونية على فكرة اليهودي الخالص الذي يعيش على أرض يهودية خالصة(٢)، ويرتكز هذا النسق على الفكرة الدينية المحرّفة "أرض الميعاد" التي تقتضي إنقاذ اليهود ونقلهم إلى أرض الميعاد، أما العرب فنقلهم من أرض الميعاد وإخفاءهم عن الأنظار بشتّى الوسائل بما فيها الإبادة(٣). "ففكرة "أرض الميعاد" أو

(١) درويش، **القصيدة**، ص ١٦٥،١٦٧.
(٢) انظر: المسيري، **الأيديولوجية الصهيونية**، ص ٣٠٧
(٣) انظر: المسيري، **الأيديولوجية الصهيونية**، ص ٤٣٣.

الأرض المقدّسة تصوّر لتاريخ إسرائيل القديم كما ورد في التوراة العبرية، والقسم الأكبر من تصوّرهم هو قصة خيالية أسطورية، وقد تم إسقاط هذا التخيّل على الحاضر لإضفاء الشرعية عليه ولتسويغ أفعالهم الوحشية. فاحتلالهم الحاضر لفلسطين أحد الأعمال الإلهية الطبية، ممّا يعطي لهم الحق الديني -حسب أسطورتهم المحرّفة- في الاستيلاء على الأرض وقتل سكانها الأصليين، كما حدّث ماضياً. فغرورهم التاريخي لفلسطين وتجريد السكان الأصليّن منها (الكنعانيين) وإبادتهم لا يفسّر "بغزو" بل "بهديّة" إلهية لميراث هذا الأرث؛ إذ إن غزو الإسرائيليين لفلسطين هو جزء من الوحي الإلهي. وإن فلسطين هي الهدية الإلهية لإسرائيل، وإنّها أحد أهم الأعمال الإلهية الطبية؛ وهكذا فإن فلسطين في الخطاب التوراتي هي أرض اليهود"(١).

وحسب التصوّر السابق تصبح أرض المعياد ملكاً خاصاً، وليس محل نزاع إطلاقاً، حتّى السكان ينظر إليهم أنهم مجهولون وليس لهم هوية إلا عندما يكونون إسرائيليين أو يهوداً؛ فسكانها الفلسطينيون مجهولون أو غير موجودين. مما حداهم أن يسلبوا أي استمرارية أو شرعية للسكان الأصليّن تاريخيًا في المكان(٢). وسعوا إلى تحقيق هذا التصوّر عن طريق تصفية الكيان الفلسطيني جسدًا وروحًا؛ إذ امتدت التصفية إلى الآثار التي يمكن أن يكون الفلسطينييون قد تركوها وراءهم في أثناء خروجهم؛ إذ قاموا بتدمير قرى بكاملها بما فيها مقابرها. كما امتدت المحاولات البربرية إلى محو آثار الماضي(٣).

ولذلك كان"درويش" يشكو من كتابة الآخر الأسطورية محاولاً كتابة تكوينه شعرياً، يقول: "كان علينا أو على شاعرنا أن يكتب تكوينه على تكوين الآخر الأسطوري؛ ففلسطين مكتوبة. كتبها الآخر أسطورة لا تقبل نقداً، وتكويناً لا ريب فيه. تكويناً بات بين المصادر المعرفية الأساسية للبشر. كيف تستطيع أن تكتب هذا التكوين كتابة غير أسطورية؟ مشكلة الشعر الفلسطيني أنه يتحرك دون مساعدين، من دون علماء تاريخ أو جغرافيا أو أنثربولوجيا"، إذ يحاول الشاعر أن "يؤنسن النص الفلسطيني على مسمع من سفر التكوين، وعلى مسمع من الأسطورة التامة والنهائية والمكرّسة للآخر"(٤).

يؤمن الآخر (الإسرائيلي) بنقاء المكان، ويصرّ على إقصاء الفلسطيني عنه، وقد اتخذت أسطورته الدينية المحرّفة مكانها في سياق الواقعي عبر القتل والتشريد والنفي؛ إذ لجأ إلى ترويض المكان وجعله على مقاس الأسطورة. وأهم ترويض للمكان اقتلاع سكانه الأصليين وتشريدهم ونفيهم، يقول في سياق شعري آخر:

"الأساطير ترفض تعديل حبكتها

ربما مسها خلل طارئ

....

....

كلما وجدت واقعاً لا يلائمها

عدّلته بجرّافة"(٥).

(١) انظر: وايتلام، **اختلاق إسرائيل القديمة**، ص ١٥٩-١٦١.

(٢) انظر: وايتلام، **اختلاق إسرائيل القديمة**، ٩١، ٩٢.

(٣) انظر: المسيري، **الأيديولوجية الصهيونية**، ص ٤٢٨.

(٤) درويش، **من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية**، ص ٨٥.

(٥) درويش، محمود. **حالة حصار**. رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ص ٧٢.

ويقول في سياق شعري آخر:

"لو تأملت وجه الضحية وفكرّت، ... كنت تحرّرت من
حكمة البندقية وغيّرت رأيك!
ما هكذا تستعاد الهوية!" [(١)].

ويقول في سياق نصي آخر: "ورأيت إلى نفسك في شريط سينمائي طويل تروي على رسلك ما حلّ بأهلك مسرد في اللسان والقمح والبيت والبرهان ... منذ هبطت عليهم جرافة التاريخ العملاقة وجرفتهم من مكانهم وسوّت المكان على مقاس الأسطورة مدجّجة بالسلاح وبالمقدّس"[(٢)].

وبموجب الأسطورة الدينية التي تعطي لهم الحق الإلهي في فلسطين، يصبح كل مكان بعيداً عن الأرض التي وعد الله بها بني إسرائيل منفى، يقول في سياق شعري آخر:

"ولكن رعاياك يحيّون كلامي غاضبين
ويصيحون بآخاب وإيرابيل: قوماء ورثا
بستان نابوت الثمين!
ويقولون: لنا الله
وأرض الله
لا للآخرين"[(٣)].

ويقول في سياق نصي آخر: "انتقل اسم البلاد، بلادنا، إلى اسم آخر. وصار الواقع فكرة وانتقل التاريخ إلى ذاكرة الأسطورة تغزو، والغزو يغزو كل شيء إلى مشيئة الرب الذي وعد ولم يخلف الميعاد. كتبوا روايتهم: عدنا. وكتبوا روايتنا: عادوا إلى الصحراء. وحاكمونا: لماذا ولدتهم هنا؟ فقلنا: لماذا ولد آدم في الجنة"[(٤)].

يقول:

"سألناه فيما تشكّ
فقال: بظلٍّ ينازع ظلاً
فقلنا له: ألأنّ المسافة ما بين أمس
وحاضرنا لم تزل خصبة لثلاثية الوقت؟
قال: قتلكما أمس
قلنا: عفا الموت عنا
فصاح: أنا حارس الأبدية
....
....
...................."

(١) درويش، **حالة حصار**، ص ٢٩.

(٢) درويش، **في حضرة الغياب**، ص٥٩.

(٣) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً؟**، ص ١٥٣.

(٤) درويش، **في حضرة الغياب**، ص ٤٨.

سألناه: ممَّ تخاف؟
فقال: من الظلّ .... للظلّ رائحة الثوم
حيناً ورائحة الدم حيناً".[١]

لقد سعى الآخر (الإسرائيلي) إلى تصفية الكيان الفلسطيني روحاً وجسداً، إذ كان شعار إحدى المنظمات العسكرية "لقد سقطت يهودا بالدم والنار وتنتهض بالطريقة نفسها"[٢]. والمذابح التي حصلت عام (١٩٤٨) تؤكد هذا التصور كمذبحة دير ياسين وغيرها، فقد أصبحت دير ياسين نموذجاً أولياً ناجحاً للغارات الصهيونية وفق رؤيتهم، وليس ما فعله جنود البالماخ (١٩٤٨) في اللد ورام الله وغيرها بالدبابات والقتل والتدمير وجثث الأطفال إلا دليلاً على ذلك[٣].

كما امتدت التصفية إلى الآثار التي يمكن أن يكون الفلسطينيون قد تركوها وراءهم، أي محو آثار الماضي. وقد حاول الآخر محو آثار جريمته، يقول:
"عبثٌ ماجنٌ، لم نجد حجراً واحداً
يحمل اسم الضحية".

لقد انكسر الشاعر أمام الدبابة والبندقية وهجّر وبعثر .... دون أن يفقد إيمانه من جرح التاريخ واقعياً"[٤]، فقد قام الآخر بقتله مادياً، "ولكنه نجا من موت كثير، وهزمنا النسيان، فالنجاة انتصار الضحية على الجلاّد"[٥]. مما يعني أنّ الشاعر قد نجا من الموت (موت الذاكرة)، وهذا ما حاول الآخر تصفيته، ولكنه لم ينجح؛ إذ بقي الظل/الشبح/ الذكريات ينازع الآخر على المكان؛ لأنّه بقي في المكان روحاً، وقادراً على ملء التفصيلات والانقطاعات في معرفة الوجود (الوجود المكاني)، وعلى هذا النحو يحضر الحوار المتصل أبداً بين الروح والأشياء، وهكذا تتكوّن القاطرة المتواصلة التي تجعله يشعر بالجوهر في ذاته على مستوى الحدس الحميم على الرغم من تناقضات الواقع الخارجي[٦].

فعلى الرغم مما فعله الآخر في تصفية آثاره، يقول: "لا أثر للبروة على يمين الشارع القادم من الناصرة، غير صورتها في خيالك المطعون بقرون الثيران التي تمضغ وتجتّر علف ذكرياتك"[٧]، إلا أنه يتعرّف على المكان (الخيال الأول) عبر مخزون الخيال الحدسي، فهو يمشي على هدي الحدس لا البصيرة، ذلك المخزون الحدسي الكامن في مخزون الخيال الأول، يقول:
"أنا وأنا لا نصدّق هذا الطريق الترابي
لكننا سائران على أثر النمل [إنّ القيافة
خارطة الحدس].[٨]

(١) درويش، **القصيدة**، ص ١٦٨،١٦٧.
(٢) المسيري، **الأيديولوجية الصهيونية**، ص ٣٩٦.
(٣) انظر: المسيري، **الأيديولوجية الصهيونية**، ص ٤٠٤.
(٤) درويش، **في حضرة الغياب**، ص ٦٧.
(٥) درويش، **في حضرة الغياب**، ص ٦٧.
(٦) انظر: باشلار، غاستون، **جدلية الزمن**. ت: خليل أحمد. المؤسسة الجامعية للنشر، الجزائر، ١٩٨٨، ص ١٦.
(٧) درويش، **في حضرة الغياب**، ص ١٥٨.
(٨) درويش، **القصيدة**، ص ١٦٩

لقد انقلب فعل الآخر بتصفيته الكيان الفلسطيني موتاً عليه؛ إذ أصبحت الضحية تلاحق جلّادها ليل نهار، وتهدّده بالموت (رائحة الدم) في واقعه السيكولوجي، يقول: "سال دم غزير حتى صارت قيافة الدم ... دمنا دليل العدو إلى طمأنة ذاته الخائفة مما فعل بنا ....، فنحن الذين لا وجود لنا على "الأرض الموعودة" صرنا شبح القتيل الذي يطارد القاتل في النوم وفي اليقظة وفي ما بينهما"[١]. كما أصبحت لعنة إلهية (رائحة الثوم) بسبب تحريفهم للأسطورة الدينية التي تبيح لهم القتل والنفي والتشريد لشعب آخر. وكما ولّد لديه عقدة الشرعية، فهو الذي صاح (أنا حارس الأبدية)، لأنّ الأبدية ملكية المالك والمواطن والمولود في المكان، وليس للذي جاء من اللامكان حارساً غريباً عنه، "فالصهيونية، التي تمركزت وتشرنقت داخل الأسطورة الدينية، ولّدت لدى جيل لديهم إحساساً بالذنب والعبثية نحو العرب، وهو ما أسماه (أيلون) "عقدة الشرعية" وهو إحساس منتشر، يعبّر عن نفسه في الأدب الإسرائيلي. وذلك من خلال تصويرهم كحرّاس كما في قصة "مواجهة الغابة"، التي تصوّر اليهودي حارسًا معيناً من الصهيونية لا ساكنا"[٢].

وبذلك فالآخر لا يفهم حقيقة السلام ولغته (معاهدة السلام)؛ إذ إن السلام بالنسبة له استعارة لا حقيقة، حبر على ورق لا حقيقة قائمة على أرض الواقع، كما يدلّل على ذلك تاريخه وحاضره الدموي، يقول:

"قلنا: سلام على الإنس والجن
من حولنا
قال: لا أفهم الاستعارة
قلت: لماذا تغلغلت فيما نقول
وفيما نحس"[٣].

فما يريده الآخر "صلحاً برتوكولياً، لأنهم لم يختاروا التعايش الحقيقي القائم على اعتراف حقيقي متبادل. هو الذي يريد تشكيل صورة حلمي دون أن يسمح لي بأن أتقاسم معه منطقة الحلم"[٤].

إنّ القتل والتشريد الذي مارسه الآخر على الأنا (الشاعر) روحاً وجسداً ماضياً وحاضراً، قد غدا لعنة بشرية أي دم ضحية تلاحق جلّادها، ولعنة إلهية بتحريفه للأسطورة الدينية، كما ولّد لديه عقدة الشرعية، إضافة إلى انتصار الضحية ذاتها بهزمها للنسيان (الذاكرة) وإبقائها حية. كما حمل في طيّاته إرادة الحياة، وإسهاماً في بلورتها، ومنحها دلالاتها بحضوره فيها؛ فإرادة الحياة والوجود لدى الشاعر متواصلة على الدوام، رغم النكسات المختلفة واختلال الزمن الحاضر. فالزمن المستقبلي يبقى خصباً، وأشد انطلاقاً، وأكثر أملاً، وأيسر وصلاً بالماضي. فما زالت الأنا تبرز رغبة في الحياة عبر زمنها المستقبلي، وهو ما يخيف الآخر، يقول:

"ألأنّ المسافة ما بين أمس
وحاضرنا لم تزل خصبة لثلاثية الوقت؟"[٥]

وبذلك تبرز رغبتها في التصالح والالتئام (أنا، هو)، في ضوء الواقع الحقيقي أو الحاضر؛ إذ يعبّر الشاعر عن

(١) درويش، **في حضرة الغياب**، ص ١٥٩
(٢) المسيري، **الأيديولوجية الصهيونية**، ص ٤٦٨.
(٣) درويش، **القصيدة**، ص ١٦٦.
(٤) درويش، **من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية**، ص ٨٧، ٨٨.
(٥) درويش، **القصيدة**، ص ١٦٨.

هذه الرغبة كآلية دفاعية في مواجهة تَرَدِّيات الواقع وانهياراته، وللنجاة من مكائد الحاضر والتباساته، وسيكون أكثر تحديداً لموقفه من الواقع، ولرؤيته له، وسيكون –إذا حصل التصالح– أكثر إضاءة لرغباته وأحلامه. ويعبّر عن ذلك بأسلوب الاستفهام المتكرّر، يقول:

"ألا نتصالح؟ قلت

قال: تريّث. هناك على بعد مترين

مدرستي، ....

قال: تريّث. هناك على حافة التلِّ،

من جهة الشرق، مقبرة الأهل.

....

....

قلت: ألا نتصالح؟

قال: تريّث!

فقلت: أتلك العودة المشتهاة؟

قال: وملهاة إحدى إلهاتنا العابثات،

فهل أعجبتك الزيارة؟

قلت: أتلك نهاية منفاك؟

قال: وتلك بداية منفاك

....

....

قلت: ألا نتصالح؟

قال: إذا وقَّع الحيّ والميت في

جسد واحد، هدنة".(١)

تعبّر الأسئلة الاستفهاميّة المتكرّرة عن انشطار الوعي في مساءلة لجوج ورغبة عارمة تعكس الغليان الداخلي الذي انتجته المرحلة/الحاضرة، كما تعبر عن الحركة الداخلية التي تقسم الذات ورغبتها في التوحّد والالتئام.

ولكن على الرغم أن السؤال المتكرّر يعبّر عن انقسام الذات إلى ذاتين متحاورتين متناقضين (أنا/الحاضر، هو/الماضي)، إلا أنها لا تتوه في فضاء دلالي أو تومئ إلى ضرب من التفكك الذي يصيب الذاكرة. بل تبقى على قدر لافت من التماسك الرؤيوي الواضح، وذلك من خلال استحضار الآخر(إسرائيل) والحوار معه كونه سبباً في تَمَزُّقِها واصطدامها بالحاضر المؤلم. وكذلك من خلال النزعة الانتقادية التي تومئ إلى الحدث الواقعي ومأساويته (معاهدة أوسلو)؛ إذ يمثّل الاستفهام "أتلك العودة المشتهاة" أسلوباً ساخراً تهكمياً، وإدانةً للمسؤول عن توقيع معاهدة السلام (الآلهة العابثة) بصفتها مسرحية عبثية ساخرة تمثّل بداية منفى جديد داخل الوطن –وبذلك تظل الذات مشدودة إلى مرجعيتها مستقطبة إلى محورها تتصل بمعطيات الواقع وتشتبك مع تناقضاته بقدر ما تتصل بهموم ذاتها وعالمها الداخلي، فهي تسعى إلى التصالح المحال بوجود الآخر.

(١) درويش، **القصيدة**، ص ١٧٤،١٧٢،١٧١،١٧٠.

يمنح التساؤل المتكرّر المقطع خاصيته الغنائية الأساسية؛ فهو يعبر عن لحظة التأمل والرغبة من ناحية، والتوتر والقلق من ناحية أخرى. كما يحمل في طياته صيغة التمني في تماثل تكراري "ألا نتصالح"؛ إذ يحلّ التماثل بدلاً من التناقض، وتشكّل معالم التساؤل هذا التماثل؛ إذ تنتمي إلى الحاضر والواقع الحسي المادي المؤلم ولا تشكّل عنصراً فاعلاً أو مفارقاً، فتصبح صورة الواقع المادي المنهار (مدرستي، مقبرة الأهل، ....) صورة مماثلة للذات المنهارة المتصدعة.

وفي ضوء مرارة الواقع الحاضر وقسوته، يتعذّر تصالح الذات مع ذاتها (أنا، هو)، وذلك بسبب سيطرة الآخر الواقعية على الرغم من هزمه روحياً عن طريق الضحية التي تلاحق جلادها، وعقدة الشرعية، وإرادة الحياة، واحتفاظه بالذكريات وعدم نسيانها. فهزيمة الآخر روحياً لا ينفي هيمنته على الحاضر، فقد كانت عودة الشاعر إلى وطنه إثر معاهدة السلام بداية منفى داخلي جديد، إذ كانت عودة بلاغية، ولكنها خسارة حقيقية على أرض الواقع، يقول في سياق نصي آخر:

"يصدك عما أنت فيه التباس بين فضول السائح وشجن الزائر وفرح العائد، إن ثلاثة عقود من غياب الذات تجعل المكان ذاتاً غريبة، .... ولا يرى إلا جمال السراب الواعد بالأمل"(١).

ويقول:

"عائدون بلا نشيد عال وبلا راية جسور، كمتسللين.......................................

.... كما يحدث حين تنفصل الرموز عن الواقع"(٢).

كما يقول:

"وتعرف أن الدولة ما زالت نصاً أدبياً، وتشعر بأن الباب الذي يدلف منه العائدون لا يفضي إلى استقلال ودولة. صحيح أن الاحتلال قد خرج من غرفة النوم، لكنه يجلس في الصالون وفي سائر الغرف.

يتحكّم بحنفية الماء وزر الكهرباء وزرقة الماء. أليس هذا أفضل من لا شيء؟ تصير إلى اثنين: واحد يقول نعم، وواحد يقول كلا! ولكن لم كلّ هذا الصخب الاحتفالي الكاذب الذي يخدّر العالم بالصور؟"(٣).

ويقول في سياق شعري آخر:

"كان ينقصنا حاضر لنرى
أين نحن، لنذهب كما نحن"(٤).

ويقول:

"هنا حاضر لا يلامسه الأمس...
حين وصلنا"(٥).

---

(١) درويش، **في حضرة الغياب**، ص ١٥٤.

(٢) درويش، **في حضرة الغياب**، ص ١٤٨.

(٣) درويش، **في حضرة الغياب**، ص ١٤١.

(٤) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٧٠.

(٥) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً؟**، ص ٢٨.

وفي ضوء الحاضر الواقعي المجسد يستحيل تحقيق رؤية الذات وحلمها الشعري خارج الكلمات؛ إذ إن الصورة المثالية لا تقبل قيد الوجود المجسّد حاضراً، لذلك سرعان ما تأخذ الذات موقفاً من ذلك، فتلجأ إلى تحقيق ذاتها عن طريق اللغة، يقول:

"قال: ومن أنت في حضرة الغد؟
قلت: قصيدة حب ستكتبتها حين
تختار، أنت بنفسك أسطورة الحبّ/
[حنطيّة كأغاني الحصاد القديمة
سمراءُ من لسعة الليل
بيضاءُ من فرط ما ضحك الماء
حين اقتربت من النبع ....
عيناكِ لوزيتان
وجرحان من عسلٍ شفتاك
وساقاك برجان من مرمر
ويداك على كتفي طائران
ولي منك روح ترفرف
حول المكان]".[١]

يلجأ إلى تحقيق ذاته وبناء حلمه المستقبلي من خلال اللّغة (قصيدة حب)، فالقصيدة تبقى بعد فَناء كل شيء، فالخلود في نهاية الأمر للغة/القصيدة. وتعكس ملامح هذه الأغنية توحده الروحي مع المكان؛ لعدم امتلاكه واقعياً، ومعاناته من الضياع والمنفى داخلي. وتتجلّى ملامح المرأة/الوطن عبر القصيدة؛ إذ تتعدّد ملامح وجهها، فهي قمحية دلالة على العطاء، وسمراء دلالة على الجمال، وبيضاء دلالة على الخصب والماء. أما العينان فلوزيتان (اخضرار) دلالة على السحر والجمال، والشفاه عسلٌ دلالة على المتعة واللذة، والساقان برجان من مرمر دلالة على الزهو والرفعة.

إنّ رسم الصورة العشقيّة المتخيّلة للمرأة (الوطن) عبر الكتابة لا يتقيّد بشروط الواقع ومعطياته، كما تحقّق الذات عبره الكيان المادي والملامح العاطفية تعالياً على الواقع. والهدف من ذلك الالتحام روحياً بالمكان لتحقيق ذاته. يقول درويش في سياق نصي آخر: "أنا أعرف نفسي من خلال شيء واحد: أنا لغتي. الصراع على المكان تجريدي من المكان، من الرحم الأول، لكن هويتي أكبر من ذلك. أنا لغتي كما قلت. أنا لغتي ولست محرجاً بهذه الهوية ولا فخوراً. وحين أدافع عن لغتي لا دفاعاً عن هويتي، ولكن عن وجودي"[٢].

كما يأخذ المقطع الشعري السابق بعده الرمزي الدافق من خلال استخدام الجنس كغلاف خارجي لحالات الوجد والعشق على الطريقة الصوفية في استعارة أبنية الغزل الحسي مع تحويلات المدلولات التقنية نفسها. يسقطها درويش هنا، وقد اهتدى إلى ذلك من خلال مخياله النشط وثقافته التوراتية أو أدب التوراة، ونشيد الأنشاد على وجه

(١) درويش، **القصيدة**، ص ١٥٩، ١٦٠.

(٢) درويش، **من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية**، ص ٩٠، ٩١.

التحديد[١].

وحالة الوجد والعشق على الطريقة الصوفية تنبع من كون الشاعر مسكوناً بروح المكان؛ إذ يرد في إجابته الآخر (الإسرائيلي):

"ومن أنتما

فقلنا له: نحن أحفاد روح المكان".

والحالة السابقة دفعت الشاعر إلى تحقيق حلمه في التعامل مع المكان عن طريق اللّغة لا الواقع، لتأكيده على النزوع الأصيل في النفس بالتشبّث باستمرارية تاريخيّة تتعالى على الحاضر، يقول:

"قال: نمشي ولو في الهزيع الأخير

من العمر، نمشي ولو خذلتنا الدروب

نطير، كما يفعل المتصوّف، في الكلمات....

نطير إلى أيّ أين!

على تلّة بارتفاع يدين سماويتين صعدنا.

مشينا على إبر الشوك والسنديان،

التحفنا بصوف النبات اليتيم، اتحدنا

بمعجم أسمائنا".[٢]

إنّ الفعل الجديد في التعامل مع المكان يتم صوفياً عبر الطيران في الكلمات، ونلحظ بداية سيادة ضمائر الجمع (نمشي، نطير، صعدنا، مشينا). دلالة على أن الذات ملتئمة متحّدة، محققة لكينونتها وهويتها (اتحدنا بمعجم أسمائنا) عبر اللّغة/الكلمات، وهو ما لم يتحقّق واقعياً حين العودة.

كما أن الأفعال تدل على الحركة، وهو التحليق والطيران، وتأخذ الحركة هنا بعداً إيجابياً في الصورة المتخيلة عبر اتحاد الذات بذاتها، على الرغم مما يشوبها من الألم (مشينا على إبر الشوك)، إذ تحمل في طياتها بعض ملامح الواقع/ الحاضر المؤلم.

يضيف فعل الشاعر للمعرفة الكونية المادية عمقاً افتراضياً إلى ما هو غير مادي؛ فالأرض عنده لا تحد بحدودها المادية، أي حدودها الفعلية على الخريطة، وإنّما تصبح لديه حالة ذهنية ونفسية وروحية لها امتدادات لانهائية، ولكن هذا التصوّر يبقى في الممكن الذهني وليس الممكن الفعلي (نطير في الكلمات).

فعلى الرغم من استعمال دوال تحمل مدلولات حسية واقعية (شوك، سنديان، الحصى، النبات، ....)، إلا أن التعامل مع هذه الدوال (التحفنا، نطير، ...) يكسر السياق الواقعي لصالح سياق حلمي يظل معلّقاً بزمن غائم مكبّل بذلك البعد الحلمي، ويظل يجاهد ليثبت قدمه على صخور الواقع المؤلم.

فالشاعر يقوم بتجميع صورة ذهنية لوطن مستلب –رغم العودة إليه– عناصره مرايا مهشّمة مبعثرة غير متواجدة واقعياً، وإنما متواجدة ذهنياً في ماضٍ ناء غائر في الذاكرة، لكنّه يتوهج بحياة لا تنطفئ في هذه الذاكرة، لأنها الحياة الوحيدة القادرة على بعث الأمل في المستقبل، الذي تبدو نذوره وخصوبته قائمة.

---

(١) انظر: فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٢٢٥، ٢٢٦.

(٢) درويش، القصيدة، ص ١٦٣.

يتعامل الشاعر مع روح المكان، ويتوحّد به توحدًا صوفيًا، وذلك عبر اللجوء للطيران فيه من خلال الكلمات، وما ذلك إلا استعادة لتوازن الذات السيكولوجي (عبر التحقق اللاواعي للرغبات)، وهذا يعني أن ثمّة علاقة دالّة بين رغبات في الحياة والتي ظلت الأنا محرومة من أية علامة على إمكان تحقّقها، وبين رغبات الحلم التي جاءت تعويضاً عن عدم تحقّقها في الحياة. فيحمل فعل الطيران/التحليق في الكلمات مقابلاً لراهنية فعل الرغبة (المشي واقعياً)، وكما تدل الصيغ اللغوية على ذلك (نطير، التحفنا، اتحدنا).

يحقّق تحقيق رغبات الحلم عبر الكلمات من خلال اتحاد الذات امتلاءً لها مقابل الواقع المجسّد الذي لا يحقّق ذلك. وبذلك يؤسس الفعل الصوفي سياقاً بديلاً لتحقيق ذلك من خلال الكلمات (مجازية التعبير).

و تلجأ الذات إلى تحقيق ذاتها وحلمها عن طريق الأسطورة، يقول:

"قلت: من أنت؟

قال: السلام عليك، فقلت: السلام عليك

فمن أنت؟

قال: أنا سائح أجنبي أحب أساطيركم

وأحب الزواج بأرملة من نبات عناة!".(١)

يشعر السائح الأجنبي الغريب عن وطنه بتطابق بين المنفى الداخلي والخارجي، إذ كان يتوقع حين عاد لوطنه غير ذلك، ولكنه أصبح يعاني من غربة داخلية وخارجية، مما دفع السائح الأجنبي /هو/ الماضي إلى التعالي على هذا الواقع لتحقيق حلمه، وذلك بالانتقال من أنثى الواقع/الوطن إلى أنثى الأسطورة/الوطن التي تمنح رجلها جمالها وكمالها الأبديين "عناة"، وهي المرأة التي تهب الميلاد.

"فعناة" المرأة أنثى الأسطورة قادرة على منح الذات وجوديتها وتصالحها مع ذاتها، فقد ولدت "عناة" في السبي إلى عظمة الملك والسلطان، فهي آلهة الخصب والجمال، كما أن الزواج بأرملة من بناتها تجعلها تثأر للذات كما ثأرت لشعبها، فهي ملكة منتقمة(٢).

فالارتداد للجانب الأسطوري لتحقيق الميلاد الحقيقي والكمال والخصب عبر الانتقام له، بالعمل على تحرير زوجها من الموت/انشطار الذات الذي يستحيل تحقّقه في ضوء المعطى الواقعي المجسّد؛ وبذلك لا يصبح سائحاً أجنبياً غريباً في وطنه.

---

(١) درويش، **القصيدة**، ص ١٧٣، ١٧٤.

(٢) انظر: منير، "**الموت الأليف أو شعرية الوجود الملتبس**"، ص ٦٨.